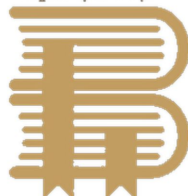


إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي

فصلية علمية، السنة التاسعة، العدد الخامس والثلاثون

خريف ۱۳۹۸ ش / أيلول ۲۰۱۹م

ردمد ۲۲۵۱ — ۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة - العدد الخامس والثلاثون - خريف ١٣٩٨ش/ أيلول ٢٠١٩م

صص ٣١ ـ ٩

تحديات الدين ومابعدالحداثة في شعر أدونيس؛ رؤية معرفية

خليل پرويني*

كبرى روشنفكر**

سيدحسين حسيني (الكاتب المسؤول)***

الملخّص

أسست المبادئ الفلسفية لما بعد الحداثة في أصولها لمعرفة الكون، على أساس التشكيك في الإطار الديني لمعرفة جوهر الإنسان الذي يحتوي على العقلانية والفطرة والوحي ومنحت الاهتمام بسلطة اللغة، كأساس فهم القيم وصناعتها. وهذه هي المحطة التي تؤكد على أنّ اللغة وكل ما يصدر عنها هي رمز ثقافي خارج عن نطاق "المطلقية". هذا الاهتمام أدّى إلى فرض "النسبية" و"الفردية" على المبادئ الشاملة التي كانت تعتبر عالمية قبل هذا. ولم يصل هذا الجهد الفلسفي حتى الآن إلى حقائق مطمئنة، خاصة في الجانب الميتافيزيقي. كما أنّ كل الطرق في هذه الرؤية تؤدي إلى الفلسفة الغربية الحديثة التي أنتجتها أوروبا. وأنّها قبل كل شيء كانت حركة نقدية أخذت طريقها نحو الإنتاجات الثقافية الشرقية والإسلامية. يهدف هذا البحث إلى دراسة جدلية الدين ومابعد الحداثة في شعر أدونيس وما أثارت هذه الفلسفة من القلق والاضطراب في كتاباته وذلك على ضوء منهج تحليلي - نقدي وبالاستعانة بالمنهج الفلسفي المعرفي. وما توصلنا إليه هو أنه تأتي مابعدالحداثة في شعر أدونيس على غرار هذه الميزات المضطربة وهي: إنكار المطلقية، ونقض السرديات الكبرى، والتمرد على الدين، والتي لا تتماشى مع الأسس الدينية المطلقة التوحيدية، خاصة الإسلامية. كما وأشرنا إلى الفوارق الموجودة التي أبرزتها مابعدالحداثة بسبب بعدها عن دين الإسلام وتفاعلها مع نصوص الأديان السماوية الأخرى المحرّفة. فتَوضَّح لنا أنه بسبب مشكلة الفكر الغربي المابعدحداثي مع الدين، وهو أن نصهم الديني المحرّف لا يزوّدهم بالمعرفة المقنعة في أكثر الأحوال. إذن ما نلاحظه في هذه النصوص هو تأويلات متعددة ومتناقضة على مرّ العصور. التأويلات التي أعلنت مابعدالحداثة عن رغبتها الملحة بها والتي نشاهدها كثيراً في أشعار أدونيس الفلسفية.

الكلمات الدليلية: الدين، مابعدالحداثة، السرديات الكبرى، موت الإله، أدونيس.

---

*. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir

**. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. kroshanfekr@gmail.com

***. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. h.hosseini6288@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/١٩ش   تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/٢٧ش

المقدمة

إنّ مابعدالحداثة[١] موضوع واسع ذو حدود مشوشة تخالف الأفكار الموضوعية والبديهية والطبيعية، ونظرتها إلى الدين والانحياز إليه، هی نظرة متكثرة ومتعددة الأبعاد لا تستقيم على بعد محدد، إذ لا يمكن أن نجد هذه الفلسفة تأخذ موقفاً محدداً بالنسبة لفكرة ما. ذلک لأن الاتجاه النسبی هو ما سبّب أن تتأرجح هذه النظرية بين عدّة معتقدات. نجد مثلاً "ديفيد جريفين"[٢] جاء بقراءة من ألوهية مابعدالحداثة، قريبة من ألوهية ما قبل الحداثة وفی المقابل هناک عدد كبير من مفكری مابعدالحداثة، رفضوا الديانات العتيقة تماماً إذ يعتبرونها حركة انفعالية جاءت تقابل المادة أو أنها رد فعل لسدّ الجوع النفسی الذی سببته الحداثة، ففی هذه الرؤية لا يعرف الدين إلّا أنه نوع من الاتجاه الروحانی مقابل المادة.

ضرورة البحث

إن فلسفة مابعد الحداثة تريد أن تعيد بناء مفهوم "المقدس" ضمن العالم الروحانی، وتدفع القيم التی تؤلف أساس الأنظمة الدينية والاعتقادية إلی موضع الشک، فمن هذا المنطلق ترجع ضرورة هذا البحث إلى قضايا الإسلام الراهنة التی تواجه جملة من التحديات والأزمات، كما أنّ فهم الشعر المعاصر وخاصةً شعر أدونيس، لا يمكن إلا من خلال استيعاب التيارات الفكرية والفلسفية التی تأثر بها نصّه الشعری.

أسئلة البحث

السؤال الرئيس فی هذا البحث هو كيف تكون العلاقة بين الدين ومابعدالحداثة؟ بل كيف تتحدی مابعدالحداثة علاقتنا مع الدين؟ فتندرج فی ضمنه بعض الأسئلة منها؛ كيف يمكن مسايرة الدين ومابعدالحداثة فی شعر أدونيس؟ وما هی التحديات التی يواجهها الشاعر فی التكييف بينهما إذا كان بصدد ذلک؟

---

1. postmodernity
2. David Ray Griffin

منهج البحث

نبغى معالجة الأسئلة المذكورة أعلاه، فى ضوء منهج نقدى – تحليلى، استعانةً بالنقد الفلسفى المعرفى الذى تعتمد على وجود «الأنا» مقابل «الآخر» كما جاء فى كتاب «الوجود والعدم» لسارتر، مركّزين على مجموعة «تنبأ أيّها الأعمى» لأدونيس التى تتكثف بين طياتها خلاصة ما كتبه الشاعر فى المجموعات الأخرى السابقة لها فى هذا الحقل.

سوابق البحث

هناك بحوث كثيرة قامت بدارسة مابعدالحداثة وفقاً لتسرّب هذه الفكرة إلى مختلف العلوم والفروع، أما بالنسبة لعلاقتها بالدين، فقد ظهرت مجموعة من الدراسات التى تناولت إشكالية مابعدالحداثة والإسلام فعثرنا على كثير من الكتب والمقالات منها: كتاب «الإسلام ومابعدالحداثة.. الوعود والتوقعات» لأكبر صلاح الدين أحمد الذى درس الموضوع من رؤية علم الاجتماع تركيزاً على الجوانب السياسية، وكتاب «مابعدالحداثة والعقل والدين» للمؤلف "أرنست غيلنر"[1] يعتبر كتكملة على ما كتبه أكبر أحمد، وكتاب "الإسلام كمجاوز للحداثة ولمابعدالحداثة" لسالم القمودى حيث يذهب إلى أن الإسلام يتجاوز الحداثة ومابعدالحداثة الغربية بسبب قيمها السامية ورسالتها الكونية الفضلى، وكتاب «الدين فى العالم مابعدالحديث» لصلاح سالم وهو يعالج بصورة موجزة، الظاهرة الدينية فى العالم مابعدالحديث متناولاً فى معرض ذلك قضايا ذات صلة بموضوع الدين والهوية الثقافية ويختتم العمل بدراسة عن الأخلاق الإنسانية بين العقل الكونى والضمير الدينى، ورمضان مهدوى آزادبنى فى مقالة "پست مدرن و دين: تهديد يا فرصت" مجلة فلسفة (١٣٨٨)، العدد ٤، يحاول إبراز التناغم بين مابعدالحداثة والدين، إلّا أنه يبدو مفرطاً فى كثير من الأحيان حيث نشعر بشيء من التكلف فى عمله هذا. وغيرها من الدراسات والبحوث الكثيرة التى تقف إمّا موقفاً رافضاً وإمّا موقفاً مؤيداً. أمّا بالنسبة لدراسة هذا الموضوع فى الشعر العربى فلم نعثر حتى الآن على

1. Ernest gellner

بحث درس هذا الموضوع بهذا التحديد. فهذه أول دراسة مستقلّة لمابعدالحداثة في شعر أدونيس في حقل الدين ومابعدالحداثة وإن كانت هناك إشارات قليلة جداً في ثنايا بعض الكتب والمصادر إلى تأثيرها على الأدب العربي كما جاء به محمد عبد المرزاق في كتابه "مشروع أدونيس الفكري والإبداعي" الذي عالج أشعار أدونيس في الإطار الحداثوي.. وكتاب "السؤال الديني في شعر أدونيس" للمؤلف جان نعوم طنوس، تطرق إلى بعض القضايا الدينية العامة لا يعتمد على منهج خاص ولا ينحصر في إطار محدد.

مابعدالحداثة وأسسها الفلسفية

إنّ مابعدالحداثة باعتبارها جسداً معقداً ومتعدد الوجهات، هي حركة ثقافية، وسياسية، وفكرية، ومن أكثر المصطلحات غموضاً بسبب آراء ها المتشتتة. فهي "مشروع ثقافي" صدرت عن رغبة تهكمية لتغيير الحاضر. وكما يقال: يرفض مابعدالحداثوييون في الدرجة الأولى القول بأن هناك تعريفاً "حيادياً"، لأي شيء.. كما أنّهم يقاومون أيضاً فكرة "الجوهر". (جورج عوض، ۲۰۱۷: ۲۰۸) وأياً كانت وجهة نظر هذه الحركة، فأنّه لا يمكننا تصور مابعدالحداثة دون وجود الحداثة، كما أنّه يرى "إلنر هارتني"[1] مابعدالحداثة هي «الوليد المتمرّد» للحداثة، لاتتكون دونها (بابنده، ۱۳۹۳: ۲۴-۲۵) هذه العلاقة بين الحداثة ومابعدالحداثة ليست على أساس التبعية والتشابه فحسب، بل هناك علاقة ديالكتيكية تتضمن التكامل والاستمرار من ناحية والنفي والتبدّل من ناحية أخرى. أو بعبارة أخرى، تتولد مابعدالحداثة من رحم الحداثة متضمّنة علاقة الإتصال والإنفصال بينهما معاً. (م.ن) إذن باعتبار أنّ مابعدالحداثة حركة نقدية تمّ بناءها على رسوم الحداثة الغربية، فهي امتداد للحداثة لكنها ناقدة لها ومقوضة لأصولها فكانت مابعدالحداثة ردة فعل عنيفة إزاء الذاتية والعقلانية والعلموية الحداثوية.

فبما أنّ الحداثة كانت نظرة مادية أحادية،لم تستطع تحصيل سعادة البشر، وأدّت إلى الأزمة الإنسانية التي أتت إثر تلاشي الأخلاقيات وعبثية مفهوم الإنسان نتيجة اهتمامه المفرط بالمادة التي تكوّن بعداً واحداً من أبعاد حياة الإنسان، فبناء أخلاقية

---

1. Eleanor Heartney

عالمية جديدة / استيعابية، منفتحة وتعددية تتجاوز تلك الأزمة تستلزم تعديلاً جوهرياً فی مقوّمات الحداثة نفسها، فـ«المكون التأسيسی الذی يمكن لمابعدالحداثة أن تضيفه إنّما هو المكوّن الروحی، أی الإيمان العميق الذی يتجاوز مجرد اعتناق دين اسمی ما "يهودية، مسيحية، إسلام، هندوسية، بوذية.. إلخ"، إلی كونه أرضاً خصبة وجذراً قوياً لشعور عام بالتعالی الإلهی والتراحم الإنسانی. وهكذا فإن ما تستطيع أن تنسبه مابعدالحداثة إلی نفسها حقاً، كی تبرّر به كينونته المستقلّة إنّما يتمثّل فی مفهوم "الألوهية"، التی أهملتها الحداثة فی شتی مدارسها، سواء بالنفی الصريح حيث كان التنوير المادی، والعلمانية الوجودية، أو بالتجاهل الواضح حيث كان التنوير الروحی، والعلمانية السياسية.» (سالم، ٢٠١٦: ٣٤-٣٥) فقامت مابعدالحداثة، بإنكار المعتقدات الموروثة والثورة عليها، عندما اعتبرت دورها الأساسی هو التشكيك فی القصص العظيمة والسرديات الكبری، التی طالما ملأت العقل، وشغلت الوعی الإنسانی حتی اعتبرت، وكأنّها من مسلّماته التی لا يمكن التفكير سوی انطلاقاً منها. (م.ن) فجاءت لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التی هيمنت قديماً وحديثاً علی الفكر الغربی. وتقترن مابعدالحداثة بفلسفة الفوضی والعدمية والتفكيك واللامعنی واللانظام. (حمداوی، لاتا: ٥-٦) ويمكننا تلخيص خصائص مابعدالحداثة فی التقويض أو التفكيكية، ومناهضة العقلانية، ورفض الثنائيات الحتمية. (سالم الحازمی، ٢٠١٧م: ٤٥-٤٦) فهو عصر التداخل والتشتت الفاقدين للسّبب، وعصر هدم السرديات الكبری، والخطابات المسيطرة، والتشكيك فی الآراء الشمولية والتی يعتبرها الناس غالباً بعيدةً عن الشک، وعصر الهويات الإنزياحية والحدّية، وإثارة الاهتمام بالتعددية والتمثيل. (بناهان، وعباس فرازی، ١٣٩٦: ٩٥) كما والتأكيد علی فاعلية اللغة ورفض الثوابت المعنائية وبصورة عامة، إعادة النظر فی جميع الأسس الحداثوية.

وأحد أبعاد مابعدالحداثة، هو رفض الاتجاه الحداثی حول المعتقد الدينی. فی هذا الرفض إما أن نواجه التشكيك المصر فی الحقيقة الدينية، وإما أنه يقلصه فی بعده الفردی. قد قام هذا الرفض علی أصول رفض السيطرة العلمية المتحفظة. فإذن قد زال الشعور بالأمان والاطمئنان الناتج بسبب التقدم التقنی. فی هذه الحقبة، من الطبيعی أن

نجد الاتجاهات الروحانية والدينية قد تغيرت بصورة جذرية وسريعة. (جريفين، ١٣٨٨: ١٦– ٢٥) والسبب هو أن الأسس الفلسفية لمابعدالحداثة، لا تتلائم مع الأسس الدينية (المعنى الديني العام)، بكونها ترفض الحقيقة المطلقة، وترفض الغائية، وترفض القيم والمبادئ الثابتة.

وعلى أية حال، فبعد ما ضاق صدر البشر من الحداثة وثقلها، عادوا إلى القضايا الدينية والمعنوية، لكنهم فى هذه الحالة أيضا، رفضوا الألوهية ما قبل الحداثية كما أنهم رفضوا الألوهية الحداثية أيضا. (م.ن: ١٥) وإن الألوهية – حسب تعبير جريفين – هى إتجاه البشر نحو المقدس أو كل ما يعتبره مقدساً. (م.ن: ١٦) يُرى أنّ بداية تحويل مابعدالحداثة إلى حالة لاهوتية يبدأ بمعاكسة الخطابات الدينية التى نشأت استجابة لمشروطات فكر الحداثة مع تلك التى نشأت اليوم فى عصر مابعدالحداثة. (جورج عوض، ٢٠١٧: ٢١١) ولكن الخصائص التى تحملها مابعدالحداثة، سببت نوعاً من الانفصال بينها وبين الإتجاه الدينى المعروف. فتجليات مابعدالحداثة من رؤية دينية تتمثل فى شخصانية الدين أو الاهتمام بالروحانية الفردية، النسبية وإنكار الحقيقة المطلقة وغيرها التى نلخصها فى قضيتين أساسيتين هما؛ نقض السرديات الكبرى وقضية "موت الإله" التى أعلنها نيتشه.

مابعد الحداثة فى أشعار أدونيس

أشرنا سابقاً أنّ الحداثة كانت أحاديةً تهتم بالعقل وكل ما يكون مادياً، بغية سيطرتها على الطبيعة والكون، رافضةً الميول القلبية والإيمان الدينى الذى يستوطن القلب. فنرى أدونيس بأنه عاش الرفض للحداثوية ومقوماتها، حيث حاول أن يهين التقنيات التى هى من صنع الرأسمالية، والتى لا حول لها أن تصل المجهول فى هذا العالم، أو أن تعبر عن صفة اللانهائية فى الحقائق، فيقول:

موّهى أمعاءک، أيتها التقنية، فيما تزدردين

جسد الكون.

لكن، مهما أوغلتِ، لن تصلى إلى مجهول القلب (أدونيس، ٢٠٠٥ الف: ١٢٤)

فكلّما أفسدت تقنيةُ الحداثة العالمَ وأخفتِ الواقع وزَخرَفتْها على خلاف ما هی عليه فيما تبتلع جسد الكون بتقدّمها السريع، لن تصل إلى ما يريده القلب ولن تستوعب حاجاته غير المادية إطلاقاً. هذه بوادر إرهاصات المعنوية مابعدالحداثوية وعودة الإنسان المأزوم الحداثوی إلى الدين وتجلياتها لدى الشاعر. ولكنه عودة ارتدادية حيث يقول: «وهذه العودة إلى الدين إنما هی عودة ارتدادية، ...لم يعد الدين مفيداً اليوم، لم يعد صالحاً من الناحية الاجتماعية، لذا يمكن للمجتمع التحرر منه، ولكنه ربما يكون مفيداً للفرد.» (أدونيس، ٢٠٠٥ ب: ٤٣) من نفس المنظور إن الفرق بين الفلسفة مابعدالحداثية وبين الدين، هو أنّ إله الفلاسفة مابعدالحداثيين يفرق تماماً عن إله الأديان. ورغم أنّ مابعدالحداثة تعتبر رجعة جديدة إلى الدين، فهی من خلال تمردها ضد الحداثة، تتمرد على الدين أيضاً.

أ. نقض السرديات الكبرى

يجب علينا هنا أن نشير إلى ما يُعرف بالـ"انحطاط" فی فلسفة مابعدالحداثة كی نفسر علاقته بموقف مابعدالحداثيين تجاه الدين. يلج هذا الانحطاط ثلاث مجالات ينقلها ليوتار عن نيتشه: «مقولة الحقيقی أی انحطاط منطق معين ونمط معين من العقلانية، ثم مقولة الوحدة أی انحطاط الفضاء الموحد، ونهاية الفضاء السوسيو- ثقافی المتمتع بخطاب مركزی (حيث يتم تبادل القيم والمبادئ نفسها)، ثم مقولة الغائية، أی انحطاط فكرة الزمن الغائی الذی يوجه سلوكاتنا وأفكارنا نحو غاية محددة.» (ليوتار، ٢٠١٦: ٢٤) وهذا الانحطاط الثلاثی هو ما أدّى إلى نقض "السرديات الكبرى".

كما قيل إنّ مابعدالحداثة هی «نقض السرديات الكبرى» وهی حكايات تروی الصيرورة التی يقطعها الوجود الإنسانی، وتتجسد هذه المرويات فی جدلية الروح (هيغل)، وهرمينوطيقا المعنى (ريكور)، وتحرر الذات العاقلة أو تحرر العامل (ماركس)، ونمو الثروة (الليبرالية)، وكل معرفة تنهل أو تشترط هذه الحكايات تسمى بالخطابات الحديثة. (المصدر نفسه: ٩) من هذا المنطلق نرى أنّ الحكايات الكبرى هی التی تسمح بتحديد معايير الكفاءة التی يقوم من خلالها أفضل الفعاليات، أی أفضل الممكنات

فـي الفعل والقـول والتفكير وهذا هو المـبرر لوجودها. ومابعدالحداثـة تتحدى هذه "السـرديات الشـاملة" أي "القضايا الكبرى" في كافة صورها. هذا ما يذكره أدونيس في ديوانه إذ يجهر:

أكتبْ قصيدةً، أيها الشاعر، وصِفِ المشهد
.... ولا تنسَ أن تستشهد بالحداثة

و إياك والقضايا الكبرى... (أدونيس، ٢٠٠٥ الف: ١٦٨)

هذا الجهر بالرفض – بما فيه من التناقض بين الاستشهاد بالحداثة من جهة والحذر مـن القضايـا الكبرى من جهة أخرى وهذا التناقض نفسـه سمة أساسـية في كتابات مابعدالحداثويين - ينقل لنا مشـاعر عدم الاستقرار المصاحبة لاحساس اللايقينية في كلمات الشاعر. وفي هذه الرؤية، تصبح القيم التي كانت تؤلف أساس الأنظمة الاعتقادية في موضع الشك. وما يهمنا هنا هو أنّ الدين، باعتباره إحدى هذه السرديات، يواجه هذه النسـبية القائلة بأن طالما المعتقدات مرتبطـة بالبيئة الاجتماعية التي ظهرت فيها، فـإنّ ما قد يكون صحيحـاً لدى البعض، قد لايكون كذلك لدى من يعيشـون في بيئة أخـرى. فلذلك يـرى أدونيس أنّ الدين ليـس إلّا من صنع البشـر، وليس إلا صوتاً يخرج من حنجرة البشـرية إذ ليس للدين سمة سماوية مطلقة تفصله عن أيادي البشـر واعتدائهم. فإنه يقول قاصداً الأصوات الدينية:

وانظري–
إلى الجَرس في هذه الكنيسة،
كأنّه جرّةٌ من الدمع،
وإلى المئذنة – كيف يخرج منها الصوت
كأنّه جرحٌ يتنقّل على جسد الفضاء

آلات بأصوات بشرية
تروي سيرة الوقت (أدونيس، ٢٠٠٥ الف: ١٥٥–١٥٦)

فالكنيسة والمئذنة هما آلات بأصوات بشرية وهی مجرد رواية للتاريخ أی أنها مجرد وجهة نظر للتاريخ البشـری وما يحمله هذا التاريخ مـن الالتزامات الدينية. لأن كلمة الرواية هی بذاتها تدل على وجهة نظر لم تكن بالضرورة صحيحة أم حقيقية.

من هذا المنظور، يغضب أدونيس على المقاصد المفضلة والدوافع الكريمة للدين حيث يؤجّجها بالنقد والتشـكيک. فإنه يجرح الدين باتّهامات هادفة، تهزّ الأسـس البديهية للشـريعات. وفی الأبيات التالية يستعير الشـاعر السماءَ لتعبيره عن الدين، ويصورها لابسـة بزة عسكرية تهيُّؤاً للحرب والقمع. وينتقد الشـاعر الحقيقة المطلقة التی يحملها الدين على أكتافه بأنّ هذه الحقيقة لم تأتِ إلينا إلّا غصباً ولم تدّب فی أرضنا إلّا بسيف. وبمـا أنّ أدونيس لا يرى للحقيقة وجوداً مطلقاً، فإنـه يرى الحقيقة الآتية من الدين لا تأتی إلّا وهی على عكازين، أحدهما سيف الجلاد وآخرهما عنق الضحية..:

وها هی الحقيقة تواصل سيرها علي عكازين :

واحد يبدأ برأس له مقبض السيف،

وواحد ينتهی بطرف له شكل العنق (أدونيس، ۲۰۰۵ الف: ۲٤)

يرى أدونيس أنّ القسـم الكبير من المشكلة فی المجتمع الإسلامی، مرتبط بالمسألة الدينية التی تحولت إلی مؤسسـة تمارس عبرها السـلطة قوتها المخفية على سـبيل ما يعتقد ميشـل فوكو: «أنا لست ضد الدين ولست ضد الإيمان الدينی على الاطلاق أبداً ولكن ضد أن تفرض إيمانک فی مؤسسـة جامعية أو مدرسية أو اجتماعية» (أدونيس، anwalpress.com) حيث لا تنتج إلّا العنف والقتل: «الحركات المتطرفة مثل الداعش وغيره لم تنزل من الغيب، كانت فی ضمن الثقافة الإسلامية وتكمن جذورها فی السلطة ومفهوم السـلطة وعلاقة الدين بالسلطة وتأويل الدين تأويلاً سلطوياً وعنيفاً.» (المصدر نفسه) كما يصرح الشاعر بقوله:

...استحوذت على مخيلتی صورةٌ واحدة: كائن بحجم الكوكب

الأرضی، رأسه الدينُ وجسده السياسة، أو رأسه السياسة

وجسده الدين، وما بينهما التجارة.

بلى، منذ قايين، والدم شهوةٌ أُولی. (أدونيس، ۲۰۰۵ الف: ۱۰٤-۱۰۵)

ويعود هذا العنف إلى القراءة المهيمنة من النص القرآنى فى المجتمع الإسلامى، كما يقول الشــاعر: النص لا يؤخذ فى حد ذاته، وإنّما النص هو كما يُقرأ أو كما يُؤوّل، فى القراءة للنــص القرآنى هناک قراءات مختلفة. المهم القراءة التى هيمنت بفعل الســلطة وصارت الســلطة قائمــة عليها والقراءة التى هيمنت هى القراءة التى كانت تســاندها الدولــة الأموية وبل منذ حصر الخلافة فى قريش، مما ســبّبت العــودة إلى القبيلة التى بُنيت على العنف. فإذن عملياً لا فصل بين الإســلام والمسلمين. الإسلام هو المسلمون. (أدونيس، anwalpress.com) ولذلک يتابع كلامه: «فى ضوء ما نعيشــه وما عشــناه، أنا فى رأيى أنه إذا كان فى المجتمع مشــكلة فهو الإســلام كما يعاش وكما يفسر. ليس الإيمان بحد ذاته، لكن الإســلام كما يعيشــه المسلمون وكما يمارسونه وكما يفسّرونه هو أساس المشكلات.» (المصدر نفســه) ويكمل الشاعر هكذا بطعنٍ على النموذج الدينى لأن يراه شــديد الذاتية والمركزية، وإنه يســعى أن يصبح كونياً إذ يظهر الجوهر العالمى المشــترک لكل الأنظمة الاعتقادية بصورة موضوعية. أما بالنسبة لمابعدالحداثة، فليس هناک شــىء يمكن اعتباره موضوعياً أو جوهرياً. فيصف الشاعر هذه النزعة الجوهرية للدين، بأنها ظاهرة أفاكة لا تسمح التعدديات بل تفرض نفسها، حتى وإن سال الدماء عقب هذا الفرض وحُصِرت الحقيقة فى قبضتها:

دمٌ، أرضنا اليوم
وأولئک الذين يظنون أن السَّماء وعدٌ لهم، وأنها فى طريقها
إليهم،لم يعرفوا أن يرفعوا فى طريقها إلأ شباک الصيد -
صيد الفضاء حينا،
وصيد البشر، حينا آخر. (أدونيس، ۲۰۰۵ الف: ۱۸۲)

ولكــن هذا من الطبيعى أن مابعدالحداثة باعتبارها اتجاهاً فلســفياً غربياً، تتناقض مع الدين، وخاصة دين الإســلام. فلذا كما أشرنا أنّ الفلسفة الغربية قامت على أرضية ماديــة دنيوية لا تعطى الدين فى الحياة دوراً مؤثراً وتعزله عن التأثير فى الناس، بينما تجعل للقيم المادّية المكان الأول فى حياة الفرد والمجتمع. وفى أغلبها تعتمد على الفكرة الفلســفية المســيطرة على الدين ويعتبر الدين كجزء من فلســفتها أو يكون فى ضمنها

بحيث يتأثر منها، بينما تكون هذه القضية فى الثقافة الشرقية التى تعتمد فى أكثرها علـى الرؤية الدينية الغالبة على الفكرة الفلسفية، بالعكس تماماً وغالباً ما يكون من الواجب أن تسير الفلسفة نحو اتجاه يحدده الدين والعقيدة الدينية. (پروينى وحسينى، ١٣٩٧ش: ٤٤)

إن الإنسان مابعدالحداثى من خلال صياغة علاقة البشر مع الله على مبدأ فردى، ازداد من حجم الاضطراب على نفسه، فلذا فى حقول الأزمات المعيشية المعاصرة، وكى يحافظ على نفسه، اصطنع نزعات روحانية جديدة؛ وهى تنقسم إلى قسمين:

- الروحانية الدينة والتى تتمحور حول الله والأمر القدسى:

إن الروحانية تعتبر بالأصل أمر فردى، وإذا يحمل الدين أبعاداً اجتماعية، فالروحانية تجربة فردية. يقال فى الروحانية الدينية: الطرق إلى الله بعدد أنفس الخلائق، وشرط قبول هـذه الروحانية هو الاعتناق إلى الضوابط العقلية وأن يكون مرضياً لحاجة الفرد إلى الروحانية، ذلك لأنه إذا وضعنا العقلانية جانباً، لن يبقى فرقاً بين الروحانية والخرافة.

-الروحانية غير الدينية والتى بالضرورة تحتل مكان الدين والتصوف الدينى:

هذه الروحانية، تحلّ مكان تلك النزعة التى استبدلها الإنسان الحداثى محل الدين، بعد القرن التاسع عشر وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، حين شعر الإنسان بالفقدان والضياع، فقام بالتعويض من خلال نزعته إلى الروحانية، وبصورة أدق إلى الروحانية غير الدينية. تبعاً لذلك يقول أدونيس: «نشهد اليوم أيضاً عودة إلى الروحانية، ونحن نرى ذلك من خلال شغف الغربيين إلـى البوذية. وأنا أعتقد بأن هـذه العودة مضادة للدين، لأن الناس يبحثون فى البوذية عن حرية فردية.» (أدونيس، ٢٠٠٥ ب: ٤٣) فإن الروحانية صورة من الخطاب النوستالجى للإنسان الحداثى، أى أنه صار يبحث عن شيء كان يمتلكه يوماً ما وفقده اليوم.

هـذه الروحانية التى احتلّت اليوم مكان الدين، هـى الروحانية مابعدالحداثية. مع ذلك إنّ رؤية مابعدالحداثيين إلى الدين والروحانية، رؤية واسعة النطاق لا يمكن تحديد علاقتها مع الدين. ولكن بصورة عامة يمكن القول: «تعتبر الروحانية مابعدالحداثية روحانيـة غير توحيدية، حيث تقلّص الدين فيها فى معتقد فردى وباطنى للوصول إلى

الاطمئنان النفسـى. إذن فى هذه الرؤية لا يعتبر وجود الله بمثابة وجود مستمر وفاعل، وإنما باعتباره أمر فاقد الانحياز وفاقد التأثير فى العالم.» (مصباحى جمشـيد وآخرون، ۱۳۹۵ش: ۱۱٤) وهـذا مـا ينادى بـه أدونيس فى كلامه عن الديـن حيث يخلط بينه وبين الروحانية غير الدينية: «الدين مسـألة شـخصية بحتة وهى تجربة روحية وعلاقة فرديـة بين العبد والخالق ولا تُلزم أحـداً إلّا صاحبها أما الحياة الاجتماعية والقانونية والثقافيـة أمر مدنـى.» (أدونيـس، anwalpress.com) ولهذا يقـول أدونيس: ينبغى احترام الإيمان لدي جميع البشـر، وأنا شخصياً، كشاعر، أقف ضد الدين بوصفه مؤسسة مفروضة علي سـائر أفراد المجتمع، ولكننى لست ضد الإنسان الذى يمتلك إيماناً دينياً، بوصفه فرداً. (أدونيس، ۲۰۰۵ ب: ۳۱) علينا أن نشـير بأن الروحانية هى حقل خصب لفهم الدين، ولا لتغيير الأسـس الدينية. إن الدين فى الروحانية الدينية، أمر تاريخى ذو طابع تأسيسـى وأعلى رتبة من الروحانية، وهذا راجع إلى دور الرؤية التوحيدية إلى الديـن. هى الرؤية التـى فقدتها مابعدالحداثة وتؤكد على فقدانها. (مصباحى جمشـيد والآخـرون، ۱۳۹۵ش: ۱۱٤-۱۱٥) ولكن كثير من مفكرى مابعدالحداثة يصرون على فصل الروحانية عن باقى السرديات المشابهة وخاصة الدينية. من هذا المنظور رغم أن الدين أحد عوامل منح المعنى للحياة، ولكن يبقى الفرق بينه وبين الروحانية. ومن نفس المنظور هناك فرق بين الدين التاريخى المؤسس والروحانية. ذلك لأن الروحانية تعتبر أجـلّ وأعلى مرتبة من الدين فى هذا المنظور، وهـذا راجع إلى الفصل بين الروحانية والعقيدة التوحيدية. إذن إذا قلنا إنّ الفهم البشرى يريد تفسير وتفصيل المحاور الدينية، ذلك يكون معقولاً، ولكن إذا سـبب هذا التفسـير والتعدد فيـه، إلى تغيير جذرى فى الأسس الدينية، فى هذه الحالة لن يبقَ ما يسمى الدين. لأنه أحياناً يؤدى التفسير إلى التغيير، أى إن تفسـير الفرد للمحـاور الدينية يصبح فردياً إلى الحد الذى يتغير جوهر الدين، تحت تسمية إعادة القراءة، كما يدعو إليه الفكر مابعدالحداثى تماماً.

ب. موت الإله

إن روحانيـة مابعدالحداثـة تتحـدث عن معالجـة علاقتنا بـالأرض. وفى الدين

مابعدالحداثی، تکون المشـكلة التی تواجه البشرية هی الإحساس الخاطئ بالانفصال عــن الأرض وعن بعضنا البعض. إن الثنائيــات، والهرميات، والعلاقات الجائرة تعمينا عن الترابطية الأساسـية فی مرکز کینونتنا. ولا يمكننــا أن نكون أصحاء، موحدين، أو مقدسـين حتی نستعيد ارتباطنا الفيزيائی والنفسی بالطبيعة. ويجهد الدين مابعدالحداثی لكــی يكون مســاواتياً جداً، فهو يرفض الهرميات ويعتقد أنهــا جميعاً تتضمن ترتيباً أو حكماً مهيمناً يقمع القيم الأخــري. ويفضل الدين مابعدالحداثی فكرة الحدود المرنة لا القواعد الثابتة التی تنشأ عن طريق التفاعل التعددی والمتساوی لكل الأطراف المعنية. (مجموعة مؤلفين، ٢٠١٨: ١٢٠) لاننسی أن نذكر أنّ محاولة التفكيكية ترمی إلی إدراك البنی كشــیء بلا مركز ونقض الماهية، الجوهر، الذات، الإنســان والله .. هكذا سيكون بإمكاننا أن نفهم بأنّ البنی مفتوحة دائماً أمام التفسير، تفسيراً بدون نهاية وحسم. حيث لا يكون بالإمكان الوصول إلی الحقيقة. (المصدر نفســه: ١٦٢-١٦٤) فمن هذا المنطلق ممكن أن نفســر موت الإله وموت الإنســان، لأنها تصبح مجرد مفاهيم مفككة لا تحتوی علــی معنی محدد. من هذا المنطلق، يقــول أدونيس إنّ «بناء عالم جديد يقتضی قتل الله نفســه، مبدأ العــالم القديم. بتعبير آخر، لا يمكن الارتفاع إلی مســتوی الله إلّا بأن نهدم صورة العالم الراهن، وقتل الله نفسه، هو مبدأ هذه الصورة، هو الذی يسمح لنا بخلق عالم آخر. ذلك أنّ الإنســان لا يقدر أن يخلق إلا إذا كانت له ســلطته الكاملة، ولا تكون له هذه السلطة إلّا إذا قتل الذی سلبه إياها، أعنی الله.» (أدونيس، ١٩٨٣: ١١٣) وهكذا نراه رافضاً الاعتقاد بالأوامر والنواهی الدينية، عالياً ضحكاته فرحاً بموت الإله:

رجمتُ وجه الصبر والقبول
رقصتُ للأفول
لجثّة الإله (أدونيس، ١٩٨٨: ٣٤٩)

فالشاعر يعتقد أنه لابد من إعلان العدمية عن طريق الهدم، والرقص علی جثة الإله! كما نادی به الفيلســوف الألمانی نيتشه رائد مابعدالحداثة من ذی قبل فی نقده للحداثة وإعلانه عن "موت الإله". وهذه قضية أشــار إليها محمد عبد المرزاق فی كتابه "مشروع أدونيس الفكری والإبداعی" فی ضوء فلســفة الحداثة، مما لا يتناســب مع القراءة التی

نقدّمها للشاعر في هذا البحث. لأنّه بإمكاننا أن نفسر مقولة "موت الإله" على اعتبار أنه يخبرنا عن حقيقة قد وقعت، فنيتشه يبكي عزاءً لموت الإله الحقيقي. وبإمكاننا أن نعتبر بأنّ الطابع الأمري والإنشائي لهذه العبارة يأخذنا إلى أنّ هذه العبارة ليست خبر بحت، بل يحثنا نيتشـــه على قتل الإله كي يولد "الإنســـان الخارق" يحمل حلم الخلق، وحضور هذه القوة المتعالية تتناقض مع هذا الحلم الكبير ولا يبقى دور للإنســـان في هذا العالم، لذا لا يجزع ولا يبكي بسبب فقدان حضور الإله بل يعلو ضحكاته فرحاً. وهناك رؤية ثالثة وهي أن الاعتقاد بالإله قد فقد فاعليته في هذا العصر حيث قد تحول إلى موضوع غير قابل للتبرير. فهكذا قد مات الإله في الأذهان لأنّه ليس الإله من منظور نيتشه إلّا رد فعل ناتج عن "الخوف" و"الخطأ" في تفسير الإنسان للإله. بزعمه إنّ إحالة الحوادث الطبيعية إلى وجود يفوق الطبيعة تحت تســـمية "الله"، هو ناتج عن القصور العقلي لدى البشر في تفسير الظواهر على أساس القوانين والأسباب الطبيعية. فلذا تزامناً مع تطور القوى البشـــرية في معرفة هذه الأمور، قد خاب ظنّ هذه التفاسير حيث أنه تحدث عن الأوهـــام التي تُخلق في إطار الأنظمة اللســـانية. (علوی تبـــار وامامی، ۱۳۹۳: ۵-۷) وهذه التفاســـير والقراءات المذكورة من قضية "موت الإله" لها طابع مابعدالحداثي أكثر من أن تكون حداثية على خلاف ما ذهب إليه محمد عبد المرزاق. نجد أدونيس يشـــير قريبـــاً من هذا الســـياق إلى أنّ الديـــن باختزاله المقدس، أصبح آلـــة تكون قد مهدت الطرق للاســـتغلال المادي والسياســـي، والذي يؤدي إلى الهيمنـــة والمركزية. فيقول في كتابـــه "الهويـــة غير المكتملة" بأنّ «هناك قراءة معينة تضع لله حدوداً، وتســـجنه داخل خطـــاب يفقـــره ويحوله إلى مجرد وظيفة. غير أنّ الله بما هو معرفة، يتجاوز كل الخطابات وكل النظُـــم. إنه متجاوز لكل وحي. لأنـــه اللامتناهي المنفتح دائماً وأبداً.. حينما ياخذ الله في نظر الناس أنموذجاً ثابتاً، فمن الممكن القول بأن العالم بأســـره يجازف بأن يتخذ طابعاً مماثلاً له لدي هؤلاء الذين يؤمنون به إيمانًا حصرياً. ولعل هذا ما يفسرّ الحرب بين الأديان منذ العصور الغابرة وحتى يومنا هذا.» (أدونيس، ۲۰۰۵ ب: ۹-۱۱) من حيث ذلك نجد رغبة أدونيس الملحّة إلى خرق وحرق الشعائر الدينية رافضاً ذلك الإله الذي يملي الأُطُر على البشر بل يدعو إلى قتل هذا الإله إذ يقول:

اليومَ حرقتُ سراب السّبتِ سَراب الجُمْعهْ
اليومَ طرحتُ قناعَ البيتْ
وبدلتُ إله الحجر الأعمي وإله الأيام السّبعه
بإلهٍ مَيت. (أدونيس، ١٩٨٨: ٣٤٦)

هكذا يهرب أدونيس من تلك القراءة المعيّنة للإله حارقاً يوم السبت ويوم الجمعة وما يحمل هذان اليومان من الأوامر والنواهى الدينية (اليهودية والإسلامية)، فلذلك يطلق عليهما كلمة "السراب" كى يختم عليهما بختم الوهم. ثمّ أيضاً يضرب المكان المقدس والذى ربما يكون هنا "الكعبة" عرض الحائط بقوله "طرحتُ قناعَ البيت". فهكذا يرفض القداسة التى يضفيها الدين على بعض الأيام وعلى بعض الأماكن بقوله "بدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعة بإله ميت".

فيجعل أدونيس الإنسان «مساوياً لله، تشبيهاً به، فلا يعود يخضع للشريعة، لأنه يصبح هو نفسه مصدر الشريعة، فتنعدم الممنوعات، وتسود الحرية والمشيئة.» (أدونيس، ١٩٨٢: ١١٣) هكذا يغدو وجود الإنسان قطباً يقتضى نفى مقابله (وجود الله). فبعد أن كان الله هو القطب الوحيد ولا أحد غيره فى بعض الفلسفات ينتقل إلى لاهوتية حلولية، أى يحل الله فى الإنسان، أو ناصوتية أصولية، إذ يصل الإنسان إلى الله فينفيه فيتمركز العالم حوله، حول الذات الديكارتية العارفة فيعلن الإنسان أنه سيد الكون ومركزه وموضع الحلول ولذا فهو مرجعية ذاته، وإن هذا الشكل - حلول / وصول - أسسته مجموعة من الأساطير اليونانية الوثنية. (محمد مرزاق، ٢٠٠٨م: ٣٤٧) ورغم تعدد آراء مفسرى نيتشه حول الإعتقاد الإلهى، قد اتّفق كلهم على أنّ فى العالم النيتشوى لا إله إلّا "الإله المسيحى" والذى وقع فى شرس الموت، ولكن باقى الآلهة قد ظلوا محفوظين من غبار العدم. وباعتقاد هايدغر إنّ هذا القول لنيتشه يأخذنا إلى أنّ موت الإله عنده، هو موت الإله المسيحى فحسب. ذلك لأنه تحدث عن الآلهة والأمور الإلهية ولا عن إله واحد أحد، فإنه لم يغلق كل الأبواب على الألوهية. (علوى تبار وامامى، ١٣٩٣: ١٠-١١) وهذا ما ذهب إليه أدونيس، بكونه عندما يتحدث عن موت الإله، لم يغلق الأبواب على الألوهية والروحانية مابعدالحداثية، أى بعبارة ثانية أنه قد ترك الباب

مفتوحـــاً أمام الروحـانيـــة غير الدينية، التي يبدو تطبيقها غير ممكن أو على الأقل صعباً في المجتمعات الإسلامية بسبب تجذّر الثقافة الدينية المختلفة عن النسخة الغربية فيها.

وكان مــن تداعيات موت الإله فـــي الفكر مابعدالحداثی شمولية النســـبية وإنكار الحقيقـــة حيث انتهي دارســـو مابعدالحداثـــة إلى الإقرار بأن الحقيقـــة الكلية الواحدة والمغلقة لا وجود لها ســـوي في عالم الوهم الذي يزعم امتلاک المطلق. من هذا المنظور يشـــير أدونيـــس إلى صورة من اللايقين ويوحی لنا أنّ الحقيقـــة تقتصر على تلقی الفرد وليس لها أية علاقة بالمطلق. قائلاً ليس للحقيقة وصولاً إذ بيننا وبينها يحكمه نار المحال:

ليس للحقيقة جسد لكی نُلامسَه

وليس بيننا وبينها غير اللهب (أدونيس، ٢٠٠٥ الف: ٧٤)

ويؤكده في مكان آخر من ديوانه بقوله:

"**الحقيقة وحشية، أو ليست إلّا طفلةً تولد ميتةً**" (المصدر نفسه: ١٣٣)

فالحقيقة نسبية لا تطيق الإطار بل مات الحقيقة المطلقة ولا تقبل بالبقاء كی يتشكل إيماناً عليها.

مابعدالحداثة والأديان التوحيدية

إنّ الدين لايعتبر نفســـه مجرد حقيقـــة بين عدّة حقائق، بل إنه القنـــاة الوحيدة التی يمكـــن الوصـــول إلى الحقيقة عبرها. ورغـــم أن مابعدالحداثی قد يحتـــج علي ادعاءات الديـــن بإمتلاک الحقيقة المطلقـــة، إلا أنه ينبغی القول أن الدين هـــو النظام الاعتقادی الـــذی ادّعي هذا الاحتكار، ويشـــی إلى أن كل نظام اعتقادی هو حصری ضمنياً. إذن «لا ينطبق الاعتقاد مابعدالحداثوی التفكيكی القائل "لا وجود لأی شیءٍ وراء النص" على النصوص اللاهوتية الدينية، ولا يجب لذلک تطبيق هذا الاعتقاد على حقل دراسة اللاهـــوت للنصوص الدينية بلا تحفظـــات» (جورج عـــوض، ٢٠١٧: ٢٣٧) وقد تخلی مفكرو مابعدالحداثة عن الســـعی إلى حقيقة شـــاملة مطلقة، لأنهم أصبحوا مقتنعين بأنّ جميـــع ادعـــاءات معرفة الحقيقة تقوم على قـــدر كبير من التفســـيرات المتضاربة، فكل تفســـيرات الحقيقـــة، هی صحيحة بذات القـــدر الذی تكون فيه غـــير صحيحة. ويعتقد

مابعدالحداثيون أن تقييم التفسيرات السائدة عن الحقيقة يستند فقط على مدى تأثير التفسير على كل فرد. (مجموعة باحثين، ٢٠١٨: ٩٠) فالدين مابعدالحداثى هو دين عاطفى وحدسى وتجريبى، يقوم عليه شكل من العبادة يؤكد أولوية الطقوسى علي الوعظى، والمشاعر علي العقل. ولا يشعر هذا الدين بحاجة لتفسير، أو تبرير نفسه أو التخلى عن الميثالوجيا. ويسعي الدين مابعدالحداثى لإحياء التقاليد والأساطير الدينية، الأمومية القديمة. (المصدر نفسه: ١٢١) وهكذا يؤثر الخيال مابعدالحداثى على الدين، بل يهزّ أسسه.. الدين مابعدالحداثى يقوم على الحدس إذ به يملأ الفجوات، وقاعدته تقول "الصحيح هو ما تشعر بكونه صحيحاً". من هذا المنطلق يمكن مناقشة العلاقة بين مابعدالحداثة والدين، بصورة عامة، ومناقشة هذه العلاقة بينها وبين دين الإسلام والمسيحية واليهودية، على وجه التحديد.

أمّا المسيحية، فقد يعترف دعاتها أنّ أحد الاعتراضات الأكثر شيوعاً التى تواجهها العقيدة المسيحية فى العالم التعددى ومابعدالحداثى المعاصر، هو إدعاء الكنيسة امتلاكها للحقيقة المطلقة. إن عالم مابعدالحداثة يتضمن علي سلبيات بالنسبة للكنيسة وعلى إيجابيات لها ولرسالتها التى بات من الأيسر اليوم إيصالها مع تراجع الحداثة، ففى الوقت الذى تدخل الحداثة مرحلة الاحتضار يمكن للكنيسة أن توصل رسالتها فى الأرضية المشتركة التى تتقاسمها مع مابعدالحداثيين من خلال الاتّفاق علي أن للعقل البشرى حدوده وأن كل معرفة ليست جيدة بطبيعتها. فإن المسيحية والحداثة قد يساعدان تدريجياً فى إقامة عنصر توازن فى الوضع الراهن حيث تتفاعل الكنيسة مع العالم مابعدالحداثى. ولأن الكنيسة لم تعتقد أبداً بكفاية العقل البشرى لوحده، لكنها أصرت فى نفس الوقت علي أن الحقيقة التى تقدمها متوافقة مع العقل، يلاحظ البعض أن المسيحية قد تساعد تدريجياً فى قيادة مابعدالحداثة نحو قاعدة أكثر استقراراً. (م.ن: ٩٢-٩٠)

وأما بالنسبة لليهودية، فقد نجد هناك تعاطفاً أكثر مع مابعدالحداثة وفلسفاتها، وذلك عند العقيدة اليهودية التى ترى أنّ التوراة، هو ليس كتاباً نهائياً، وليس هذا الكتاب هو الشريعة الوحيدة رغم أنها شريعة مكتوبة، فإن اليهودية تعطى للشريعة

الشـــفوية أهمية أكثر من الشـــريعة المكتوبة، ومن نفس المنطلق ترى اليهودية أن المعنى الباطنى هو أكثر دلالة من المعنى الظاهرى، إذ أنّ التوراة كتاب رموز يجب فك شفراته، إنه ليس كتاباً إلهياً مطلقاً، وهذا ما يفتح أبواب النسبية لا نهاية لها فى تفسير هذا النص المقدس، كما هو الحال فى التفسيرات المسيحية.

إضافة إلى ذلك إنّ تضارب العقائد عند اليهود - بشأن البعث على سبيل المثال – يدلّ على تعددية المناهج لدى متدينين بهذا الدين. هذا ما يذكره الفيلســوف إســبينوزا حين طُرد من حضيرة الدين اليهودى حيث يقول:

إن مجلس الســنهدرين، وهو أعلي سلطة دينية يهودية فى عصر المسيح كان يسيطر عليه فريقان دينيان: الصدوقيون والفريسيون. وبينما كان الصدوقيون لا يؤمنون بالبعث، كان الفريسيون يؤمنون بهما. ومع هذا فقد تعايشا وتقاسما السلطة الدينية؛ فكأن اليهودية تفتقــد إلى معيارية حقيقية واحــدة محددة. (المســيرى، ۱۹۹۷م: ۹۶) كما أنّ النفى هو التجربة التاريخية الأساسية لليهود، والنفى هو تجربة اقتلاع ثم إحلال. فقد اقتلع اليهود من وطنهم الأصلى وتم إحلال شعب آخر محلهم، ولأن النفى بالنسبة لليهودى ليس حالة مؤقتة يتغلب عليها المرء وإنما هو حالة دائمة يصبح الانقطاع المستمر هو جوهر حياته والاقتلاع هو سمتها. ولــذا، فهو يقبل المنفي والانقطاع ولا يحاول الإتحاد بنقطة الأصل الثابتة. ومن منطلق هذه الرؤية يســقط كل شــىء فى قبضة الصيرورة ويصبح العالم بلا مدلول ثابت. (م.ن: ۹۷–۱۰۵)

أمّــا الإلهيات الإســلامية، فهى لها مبادئ تختلــف تماماً عن فلســفة مابعدالحداثة. إلهيــات مابعدالحداثة مبنية على الفكر اليهو – مســيحى، وبصورة أكثر صراحة، هناك مابعدالحداثــة مع طابع المســيحية واليهودية فقط. وإنّ كثيراً مــن أصول مابعدالحداثة، راجعة إلى المعتقدات المسيحية واليهودية. ومن جهة أخرى، إن الهرمينوطيقيا باعتبارها طريــق فهم الكشــوفات الإلهية، والتى تحصــل فى التجارب الدينيــة، لها دور مميز فى الإلهيات المســيحية. إنّ النظرة المســيحية إلى الوحى لا يتم إلا فى إطار الهرمينوطيقا، وهذا ما مهّد الأرضية للتفاسير المتعددة والتى تتناسب مع الظروف الثقافية لكل عصر، فــى حــين أن هرمينوطيقا فهم القرآن فى الفكر الاســلامى يحمل أُطُراً تختلف تماماً عن

المسيحية وبالتالى هذه تعتبر قراءة مسيحية عن الكتاب والأوامر الإلهية. إنّ المسيحية لا تعتبر الإنجيل مكتوباً إلهياً مطلقاً، فى حين نعتبر نحن المسلمين القرآن إلهياً مطلقاً ونؤكد على إلقاء كلماته من خلال جبرئيل على النبى (ص). (آيت اللهى، ١٣٨٥: ٣٤)

بما أن مابعدالحداثة كانت عودة إلى القضايا المعنوية مقابل مادية الحداثة فهناك من حاول (من المسيحيين) "تحويل مابعدالحداثة إلى حالة لاهوتية" وهناك من يحاول "تأطير مابعدالحداثة لاهوتياً" وهذا التأطير المزعوم يحول الله فى ذاته إلى فكرة مقياسية مطلقة أحادية المرجعية. (جورج عوض، ٢٠١٧: ٢١٧) وهناك من يحاول تقديم «فكرة التفاعل المتبادل» بين طرفين، يسأل فيها كل من الخطاب الدينى وخطابات المعرفة مابعدالحداثوية الأسئلة معاً، ويقدمان كل وفق معطياته ووجهة نظره، إجابات عنها معاً، فيمكن للاهوت، من زاوية هذا التفاعل التبادلى، أن يقبل اهتمام مابعدالحداثة باللغة والتعددية والنسبوية وفكرة تأجيل المعنى.. إلخ. وهذا بسبب أنّه يكمن تفرد الخطاب اللاهوتى المسيحى عن باقى خطابات الأديان الأخرى فى الطرح الثالوثى عن الله المعتمدة على ثلاثية (الأب والابن وروح القدس) التى يتناغم مع التعددية فى مابعدالحداثة من جهة ومع أنّ شخصانية الله فى الفكر المسيحى ثالوثية الأبعاد من جهة ثانية. فبالنسبة للسؤال؛ ما هى طبيعة العلاقة التى يجب أن يقيمها اللاهوت مع مابعدالحداثة؟ لو نظرنا إلى علاقة اللاهوت بمابعدالحداثة لرأينا أن اللاهوتيين (المسيحيين) أكثر تسامحاً تجاه مابعدالحداثة من أقرانهم المفكرين مابعدالحداثويين. (م.ن: ٢٤١-٢٥٧) ما تستطيع أن تنسبه مابعدالحداثة إلى نفسها حقاً، كى تبرر به كينونتها المستقلة إنما يتمثل فى مفهوم "الألوهية" الذى يبرر المكون الروحى. نجد أن هذه الإضافة التى قدمتها مابعدالحداثة للخروج من أزمة الحداثة لا تتعدّى تعميق التوجهات النسبية للحداثة إلى مستوى النسباوية الذى يقارب حد العدمية. (سالم، ٢٠١٦: ٣٤)

أن يكون الدين عبارة عن تجربة روحية شخصية يعيشها الفرد، فلا معنى لوجود عالم آخر يبنى على الثواب والعقاب. كما أنّ الدين الحق، ينبغى أن يكون حقائق ثابتة فى نفس الأمر، سواء وجد من يعتقد به أم لا، وهذا من أوليات الاعتقاد، ولولا ذلک لما كان

هنـــاک معنی للتفريق بين دين سماوی ودين وضعـــی. (العمری، ۱٤۳۱هـ: ۳۲-۳۳) ومن الثابـــت يقيناً أن النصوص الإنجيلية قد عبث بها علی مر التاريخ، وأن رســـالة التاريخ المصوبة لانحراف اليهودية والتی أتی بها المســـيح (ع)، لم تعد هی المســـيحية التی عانت مـــن التغيير والتبديل. (عبدالعزيز، ۲۰۰٤: ۹) هذا التحريف هو ما جعل مفكری الغرب وفلاســـفته يبتعدون عن النصوص الدينيـــة التوراتية الإنجيلية، ولا ينطلقون منها بل هم يجعلون الفلسفة ندّاً لهذه النصوص بل عوضاً عنها. (القمودی، لا تا: ۷٦)

فی كل الأحوال هذه الرؤی تختلف مع أطر المجتمعات الإسلامية. ذلک لأنّ خطاب مابعدالحداثة يجب أن يتفهم تماماً فی إطار الهرمينوطيقا ولذلک لا يمكن أن نجد عناصر من هذا الخطاب فی الفكر الإسلامی. مع كل ذلک لانعنی أن تغلق الثقافة الإسلامية نوافذها فـــی وجه أية فكرة جديدة، أو ينعزل عنهـــا، أو يجهلها، ولكنّ عليها التعامل معها بحذر.

علی أساس هذه الرؤية، فإنّ أدونيس وغيره من بعض المنتمين إلی الإسلام يتجاوزون مـــا هـــو ظنی من الدين، إلی ما هو قطعی منه، يبغون لـــه تأويلا بعيداً عن حقيقته، ويتم فعلهـــم هذا من جانب الفلســـفة الأخلاقية، وفی فلســـفة التعامل مـــع التعددية الفكرية داخـــل المجتمع الواحد أولاً، ودعاوي إعـــادة النظر فی كل ما هو دينی، أو الدعوة إلی إعادة بناء الفكر الإســـلامی من خلال النقد والشک فی كل الموروث الدينی، حتی فی المسلمات التی أجمع المسلمون علي ثبوتها ثانياً، وفی هذا تندرج الدعوة إلی العلمانية، وإبطال الحدود، فی نطاق تفســـير الإسلام بما يلائم العصر، وهذا إهدار للحقيقة الدينية من أساسها. فهذا أمر من الله تعالی لنبيه بدعوة أهل الكتاب للحوار، ولكن هذا الحوار لا يبدأ بتســـليم كل طرف بنسبية الحقيقة التی عنده، بل علي العكس تماماً من ذلک، إن الله تعـــالی يأمر نبيـــه الكريم أن ينطلق من الحقائق الثابتة فـــی نفس الأمر. وهذا معنی قوله تعالی ﴿قُلْ يا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَىٰ كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللهَ وَلَا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئًا﴾ (آل عمران: ٦٤)

النتيجة

إنّ مابعدالحداثة كحركة ثقافية وفكرية وُلدت من رحم الحداثة فی علاقة ديالكتيكية

نقدية عليها، كانت عودة إلى القضايا الدينية والمعنوية بعد ما ضاق صدر البشر من الحداثة المادية وثقلها، إلّا أن نظرتها للّدين، هى نظرة متكثرة ومتعددة الأبعاد، ذلك لأن الإتجاه النسبى هو ما سبب أن تتأرجح هذه النظرية بين عدّة معتقدات. فتغيرت الإتجاهات الروحانية والدينية بصورة جذرية، حيث نواجه أنه تنزل الدين إلى حد تجربة روحية شخصية. بينما الدين يعتبر نفسه القناة الوحيدة التى يمكن الوصول إلى الحقيقة عبرها. فالأسس الفلسفية لمابعدالحداثة، لا تتلائم مع الأسس الدينية، بكونها ترفض الحقيقة المطلقة، والغائية، والقيم والمبادئ الثابتة، وأنها علمانية.

وبما أن مابعدالحداثة قد نشأت على أرضية الحضارة العلمانية المبنية على الفكر اليهو - مسيحى، خاصة أنّهما لم تفلتا من يد التحريف، وبسبب التناسبات السوسيوثقافية والبيولوجية خاصة بينها وبين اليهود، فنرى تعاطفاً أكثر بينهما، حيث أنّ كثيراً من أصول مابعدالحداثة، راجعة إلى المعتقدات المسيحية واليهودية. كما أن الخطاب اللاهوتى المسيحى المعتمد على ثلاثية (الأب والابن وروح القدس) والمعتقد بشخصانية الله الثالوثية الأبعاد، هيّأت الأرضية ليتناغم مع التعددية فى مابعدالحداثة، حيث يمكنهما "التفاعل المتبادل" بينما هذا التفاعل المتبادل الذى يجعل مابعد الحداثة على مستوى الدين، فهو مرفوض لا يقبله الدين الإسلامى. بناء على هذه الرؤية تبيّن لنا أنّ فى دراسة تعامل الدين والفلسفة، علينا الاعتراف أولاً بأنّ النص الدينى الإسلامى (القرآن) يختلف عن النصوص الدينية الأخرى، بما أنّ هذا النص مجاوز لكل فلسفة، وليس هناک ندية، بل أولوية وأفضلية للنص الدينى على أى نص آخر. هذا ما وقفت مابعد الحداثة أمامه برفضها المطلقية وبإيمانها بالنسبية المميتة للحقيقة، كما وجدنا نماذج هذه النزعة فى شعر أدونيس ودرسناها من رؤية دينية فى شعره حيث بدأ بنقد الحداثة وعنفها التقنى والتمرد على الدين والحديث عن روحانية غير دينية وسلطة اللغة والنسبية ورفض المطلق وإنكار الحقيقة. فنظرة أدونيس تجاه الدين نظرة متأرجحة ومتغيرة، فنراه يرفض الدين بالكامل حينما يرقص على موت الإله على سبيل نيتشه، وينكر وجود المطلق والثوابت، ويرى الحقيقة نسبية فيسميها مجرد لغة متحرّكة، ليس له معنى مسبق، وثابت. فمعنى النص عنده يتجدد فى كلّ قراءة مع كلّ قارئ، وهكذا يعودنا

شعر أدونيس إلى طيف من العدمية، والابتعاد عن الأصلية والتركيز على السيرورات التي لا تعترف بأی أصل فی هذا العالم. إنّ هذا الموقف الرافض لدى الشاعر بدأ بالنقد الجريح فی الدين الإسلامی كمؤسسة وكما يعيشه المسلمون وكما يفسرونه – والحق إنّه كان مصيباً فی نقده الجريح على القراءة المهيمنة للدين الإسلامی – ثم الطعن فی الدين حتى اعتبره مسألة شخصية بحتة وتجربة روحية على سبيل الروحانية مابعد الحداثية التی تعتبر روحانية غير توحيدية، تقلّص الدين فيها فی معتقد فردی وباطنی للوصول إلى الاطمئنان النفسی.

المصادر والمراجع

آيت اللهی، حميد رضا. (۱۳۸۵ش). «ارزيابی نگرش های الهياتی پسامدرن از منظری فلسفی.» حكمت و فلسفه. العام الثانی. العدد الأول. صص۳۷-۲۳

أدونيس. (۲۰۰۵ الف). «تنبأ أيها الأعمى.» الطبعة الثانية. بيروت: دارالساقی.

ـــــ (۲۰۰۵ ب). «الهوية غير المكتملة.» تعريب: حسن عودة. ط۱. دمشق: بدايات للطباعة والنشر والتوزيع.

ـــــ (۱۹۸۲م). «الثابت والمتحول.» ج۲. ط۳. بيروت: دار العودة.

ـــــ (۱۹۸۸م). «الأعمال الشعرية الكاملة.» م۱. ط۵. بيروت: دار العودة.

باينده، حسين. (۱۳۹۳). «مدرنيسم وپسامدرنيسم در رمان.» تهران: انتشارات نيلوفر.

بناهان، مريم وعباس فرازی. (۱۳۹٦). «تربيت معنوی در انديشه های پست مدرن.» مجله انديشه های نوين تربيتی. العدد ۳. صص ۱۲۲-۸۹

پروينی، خليل وسيد حسين حسينی. (۱۳۹۷). «المدرسة السريالية ومبادؤها؛ دراسة نقدية من رؤية إسلامية.» مجلة إضاءات نقدية فی الأدبين العربی والفارسی. السنة الثامنة. العدد التاسع والعشرون. صص ۷۲-٤۱

جورج عوض، نجيب. (۲۰۱۷). «مابعدالحداثة ومستقبل الخطاب الدينی.» ط۱. بيروت: مؤمنون بلا حدود.

الدوای، عبدالرزاق. (۱۹۹۲م). «موت الإنسان فی الخطاب الفلسفی المعاصر: هيدغر. ليفی ستروس. ميشيل فوكو.» ط۱. بيروت: دار الطليعة.

سالم، صلاح. (۲۰۱٦). «الدين فی العالم مابعدالحديث.» ط۱. القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

سالم الحازمی، إيمان. (۲۰۱۷م). «مابعدالحداثة قراءة نقدية.» مجلة الأدب الإسلامی. العدد ۹۵. صص ٤۹-٤٤

الشيخ، محمد. (۲۰۰۵م). «من الحداثة إلى مابعدالحداثة مغامرات الفكر الغربی فی القرون الأربعة

الأخيرة.» مجلة قضايا إسلامية معاصرة. السنة التاسعة. العدد ٣٠. صص ٢٧٠-٢٤٤
عبدالعزيز، زينب. (٢٠٠٤م). «هدم الإسـلام بالمصطلحات المستوردة: الحداثة والأصولية.» القاهرة: دار الكتاب العربى.
علوى تبار، هدايت وسيده آزاده امامى. (١٣٩٣). «مرگ خدا و پيامدهاى آن در فلسفه نيچه.» مجله جستارهاى فلسفه دين. سال سوم. شمارة دوم. صص ٢٣-١
العمرى، على محمود. (١٤٣١هـ). «النسبية فی الفكر الإسلامى.» عمان: دار النور المبين للدراسات والنشر.
القمودى، سالم. (لاتا). «الإسلام كمجاوز للحداثة ولمابعدالحداثة.» بيروت: مؤسسة الانتشار العربى.
گريفين، ديويد رى. (١٣٨٨). «خدا و دين در جهان پسامدرن.» ترجمه: حميد رضا آيت اللهى. چ٢. تهران: پژوهشگاه علوم انسانى و مطالعات فرهنگى.
ليوتار، جان فرانسوا. (٢٠١٦). «فی معنى مابعدالحداثة نصوص فی الفلسفة والفن.» بيروت: المركز الثقافى العربى.
مجموعة مؤلفين. (٢٠١٣). «خطابات ال"ما بعد": فی استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية.» ط١. الجزائر: منشورات الاختلاف.
مجموعة مؤلفين. (٢٠١٨). «مابعدالحداثة دراسات فی التحولات الاجتماعية والثقافية فی الغرب.» ترجمة: حارث محمد حسن وباسم على خريسان. بيروت: دار الروافد.
محمد مرزاق، عبدالقادر. (٢٠٠٨م). «مشروع أدونيس الفكرى والابداعى.» لامک: المعهد العالمى للفكر الإسلامى.
المسيرى، عبدالوهاب وفتحى التريكى. (٢٠٠٣م). «الحداثة ومابعدالحداثة.» دمشق: دارالفكر.
المسيرى، عبدالوهاب. (١٩٩٧م). «اليهودية ومابعدالحداثة: رؤية معرفية.» مجلة إسلامية المعرفة. المعهد العالمى للفكر الإسلامى. -السنة الثالثة. العدد العاشر. صص ١٢٢-٩٣
مصباحى، جمشيد پرستو وآخرون. (١٣٩٥). «وضعيت عقل، دين وعلم در عصر پست مدرن وملاحظات آن در تربيت معنوى با رويكرد انسانشناسانه.» مجله پژوهش در مسائل تعليم و تربيت اسلامى. عام ٢٤. العدد ٣٣. صص ١٢٦-٩٥

المواقع الإنترنتية

أدونيس والدين والحداثة. https://anwalpress.com/.-zoomin.TV
أدونيس: القومية العربية لم تجذبنى إطلاقاً ومجلة «شعر» هذه أسرارها(٢) https://alhayat.com/article/35001 (٢٠ مارس ٢٠١٠)
حمداوى. جميل. (لاتا). «الإسلام ومابعدالحداثة.» www.alukah.net

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة – العدد الخامس والثلاثون – خريف ١٣٩٨ش/ أيلول ٢٠١٩م

صص ٥٠ ـ ٣٣

التوظيف الفنى للشعر فى الأدب القصصى؛ رسالة الغفران نموذجاً

مهين حاجیزاده (الكاتبة المسؤولة)*

محمد طاهر مطهر**

كاوه خضرى***

ملخص

كان الشــكل القصصى موجوداً عند العرب من بعيد العهد وتَحَقُّقُ هذا التواجد بشكل طبيعى مســتمدٌ من الأحداث اليومية وبما أنَّ الشــعر كان عنــد العربِ جزءاً من هذاً الواقع، كان من الطبيعى أن نجدَ الأشــكالَ الخبريةَ القديمةَ يتخلَّلها هذا الشــعرُ حيثُ كان ورود الشــعر فــى قصص العرب تزيــد جمالا للقصة. وهذا التداخل بين الشــعر والقصة يهدفُ إلى إحداثِ نتيجةٍ مزدوجةٍ تتمثَّلُ فى: استكمال المتعة السماعية وحفظ روح الحــدث. ومن بين الناثريــن العربِ القدامى كان أبو العــلاء المعرِّى مهتمَّاً بهذا التداخل بين القصة والشــعر فى كتابه رســالة الغفران. يَتِمُّ الحدثُ فى رسالة الغفران عبر مشروعية التفاعل بين القصة والشعر فى معظم الأحيان. من هنا هذه المقالة تحاول من خلال المنهج الوصفى – التحليلى عبر دراسة أساليب التداخل بين القصة والشعر أن تلقى ضوءاً كاشــفاً على أهم الأغراض عند أبى العلاء المعرى فى توظيفه الشــعر فى رســالة الغفران. تدلُّ النتائج على أنَّ المعرِّى قد اســتخدم الشعر فى بنية القصص بدافع فنى ومن هنا يظهر شعره صريحاً فى هيكل القصة ليؤدى دوره فى إكمال الحدث وهذا النوع من الصراحة إما يكون تصاعدياً أو تنازلياً أو غيرهما. وفى بعض الأحيان يكون شــعره خارجاً عن نسيج القصة حيث حذفه لا يخلُّ المعنى، لكن هذا النوع من العلاقة قليل بالنسبة إلى الشعر الداخل فى نسيج القصة.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصى، توظيف الشعر، رسالة الغفران، أبو العلاء المعرى.

*. أستاذة مشاركة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، تبريز، إيران.
Hajizadeh_tma@yahoo.com

**. طالب دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدنى بأذربيجان، تبريز، إيران.
motahhar@yahoo.com

***. دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتى، طهران، إيران.
kavehkhezri@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٢/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٦/١٨ش

المقدمة

لا شکَّ أنَّ القصة والشعر کلاهما کانا موجدين منذ العهود القديمة في تاريخ الأدب العربي، إذ کان الفن القصصي من أشکال النثر العربي، وکان لها ضروراتها ودواعيها، شأنها في ذلک شأن الخطابة والأمثال والمأثورات الحکمية. يقول أحمد أمين: «کان للعرب قصص، وهو باب کبير من أبواب أدبهم، وفيه دلالة کبيرة على عقليتهم.» (أمين، ۱۹۷۸م: ٦٦) هذا ومن جهة کان الشعر عند العرب، ترتاح له القلوب وتجزل له النفوس وتصغى إليه الأسماع کما کان القصة حکاية الأحداث والمغامرات، رفيقة الليالي والمسامرات. ومن أجل هذا ليس من النادر أن يکون التقاط بين الشعروالقصة في الأدب العربي. فهناک من يعتقد أنَّ وراء کتابة الشعر قصة؛ حيث يتخيَّل الشاعر أنَّه راحل على جمل ومعه صاحب أو أکثر، وقد يعرض له في طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه ويبکي معهم على رسم دارهم. فالأبيات وإن بدت مستقلة إلا أن الذي حرکها حدث، والذي دفعها ودفع شاعرها إلى إنشادها قصة. (بيومي، ۲۰۰۸م:۲۱) هذا من جهة، أما من جهة أخرى کان ورود الشعر في حکايات العرب وقصصهم له الأهمية التي تجعل قصَّة تفضل قصَّة وخبراً يسبق خبراً. فالقصص المختلط بالشعر يخاطب المستويين العقلي والروحي والفکري والعاطفي. فهو يملک ناصية السامع من طرفيها المحددين والمؤسسين لأي أثر فعال. فالنثر يخاطب العقل، أما الخطاب الشعري خطاب جمالي وأحياناً لا يعبِّر عن أفکار البشر في زمن معين. (رومية، ۱۹۹٦م:۱۸) هذا ومن جهة وجود راوٍ في عملية التوصيل يقتضي وجود مستمع. فالفکر المتصل في الثقافة الشفاهية يرتبط بالتواصل بين متحاورين أو أکثر. وهذا الراوي إن وجد المتلقي، فلن يقف بدوره ويلقي الأبيات مجردة ثم يمضي وإنما يأتي إلقاؤه للأبيات من خلال مجلس من مجالس السمر يشارک الناس فيه، والناس بدورهم يسألونه عن شاعره وعن أخباره، فالعلاقة بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ودرجة أعلى من المنازعة. (والترج، ۱۹۹٤م:۹۳) هذه المنازعة المتمثلة في أسئلة الناس وتطلعهم وجواب الراوي وإرضائه لتطلعات من حوله فيمضي في حبک القصة يسوق من خلالها ما قاله الشاعر ومن هنا فالقصة ضرورية للرواة لتوصيل ما حملوه من الشعر.

على كلِّ حالٍ، نحن تجاه تراث زاخر مليء بالقصص ويحتاج هذا الموروث القصصى إلى جهود الدارسين الوفيرة لدراسته وتمييزه وتصنيفه حسب اتجاهاته الفنية (عبد العال، ١٩٩٦م: ٢٤٠) وفــى البحوث المتعلقة بالقصص القديمة، نرى الباحثين قد ارتكزوا على دراســة المقامات كالنوع القصصى الســائد فى الأدب القــديم ولم يتنبهوا إلى القصص الأخــرى كما نرى فى رســالة الغفران وهذه القصه قد اســتخدمت النزعــة الفانتازية الممتزجة بالشعر اكثر من بقية القصص القديمة.من هنا نعتقد أنَّ هذا الكتاب مجال خصب للدراســة. ومن الوجوه الهامة للدراســة فى هذا الكتاب نشير إلى الإمتراج بين الشعر والقصة.

لكــن المهم فى كل هذه الحالات هو أنَّ الحديث عن الشــعر وبنية القصة لا يتوقف عند اختيار موقع الشــعر فى القصة وإنما يتناول مدى ارتباط هذا الشعر بالقصة، بمعنى هل يســتقيم الحدث إذا حذف منه الشعر أم لا يســتقيم؟ ومن خلال الإجابة على هذا التساؤل، يمكن تقييم النص الشعرى؛ أ هو داخل فى البنية أم غير داخل فيها؟ فإن كان داخلاً فيها فلا يســتقيم الحدث إلا به، وإن لم يكن كذلك فإن وجوده فى الحدث يأتى لمجرد الزينة اللفظية فقط. (بيومى، ٢٠٠٨م: ١٠٠) إن وجود الشعر فى نص كنص رسالة الغفــران أمر تخطى مرحلة المصادفة والتداخل التلقائــى إلى مرحلة التعمد. والإدخال الفنى يؤكد أن المؤلف كان مدفوعاً إلى وضع عمله فى هذا الشكل، وبهذه الطريقة بدافع فنى خالص. وهذا هو الأمر الذى نحن على صدده فى هذه المقالة على أســاس المنهج الوصفى – التحليلى حيث ندرس النص الشعرى فى قصص رسالة الغفران من زاويتين: الأولــى، مــن حيث هو داخل فى البنية، أو خارج عنهــا والثانى، من حيث هو موظف توظيفاً صريحاً أم ضمنيّاً.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة الاجابة عن السؤال التالى:

– ما هى الأساليب الفنية لتوظيف الشعر فى رسالة الغفران؟

– ما هو دافع أبو العلاء لتوظيف الشــعر فى رســالة الغفــران؟ و ما هى نتيجة هذا

التداخل بين الشعر والقصة؟

فرضيات البحث

- الأساليب الفنية لتوظيف الشعر فى رسالة الغفران هى: التوظيف الصريح، والتوظيف التصاعدى والتنازلى، و التوظيف الذى يكون خارجا عن بنية القصة و التوظيف الضمنى.

- يبدو أن دافع أبى العلاء لتوظيف الشعر فى رسالة الغفران دافعٌ فنى؛ ليؤدى دوره فى إكمال الحدث القصة. وهذا التداخل يهدفُ إلى إحداثِ نتيجةٍ مزدوجةٍ تتمثَّلُ فى: استكمال المتعة السماعية وحفظ روح الحدث.

خلفية البحث

لم نعثر على دراسة أو مقالة تحلّل التوظيف الفنى للشعر فى رسالة الغفران ولكن هناك دراسات حول التوظيف الفنى للشعر فى القصة العربية منها:

دراسة "توظيف التراث الأدبى فى القصة القصيرة فى الجريرة العربية" (١٤٢٥ق) لحصة بنت زيد. تدرس الباحثة ضمن الفصل الأخير من أطروحتها مفهوم استدعاء النص الشعرى التراثى فى القصة العربية عبر دراسة مفهوم التناص، الإدماج المعلن، والإدماج غير المعلن. تستنج بأنَّ استخدام الأشكال الشعرية فى القصة الحديثة تقنية لها مجال خصب لتوظيفه فى الأدب القصصى.

كتاب معنون بـ"التوظيف الفنى للشعر فى القصة العربية القديمة" (٢٠٠٨م)، لأبى زيد بيومى. هذا الكتاب يعتبر الخطوة الأولى للدخول على البحث عن أساليب العلاقة بين الشعر والقصة. هذا البحث، دراسة مستفيضة يدرس الأساليب المختلفة لأستخدام الشعر فى القصة العربية القديمة. لكن لم يركّز الكاتب فى هذا الكتاب على كتاب معين فى التراث القصصى القديم، بل أتى بالأمثلة المختلفة من الكتب المتنوعة كالعقد الفريد ومقامات الحريرى ولم يشر إلى رسالة الغفران. استفدنا فى هذه المقالة من الإطار المقترح فى هذا الكتاب.

مقالة "تفاعل الشعر والأقصوصة فى أعمال فوزية العلوى" (٢٠٠٩م) لأحمد الجوة.

حاول الباحث في هذه المقالة أن يدرس مظاهر التجلي والتلاقح بين الشعر والقصة في أعمال فوزية العلوي. يدرس الباحث نماذج مختلفة من أعمالها. على سبيل المثال يشير إلى تصدير مجموعة "الخضاب" بمقطع افتتاحي من قصيدة محمود درويش وعنوانها: سأقطع هذا الطريق.

مقالة "توظيف التراث الأدبي في القصة القصير المجموعة القصصية "يحكي أنَّ" للصديق بودوارة أنموذجاً" (٢٠١٨م) لصفاء محمد ضياء الدين. تهدف هذه المقالة إلى تتبع مواضع توظيف التراث الأدبي في عصب الخطاب القصصي للمجموعة، وإدراك الأبعاد الحوارية التي أنشأها القاص مع المعطيات التراثية، بتحديد الموضع الذي وظف فيه العنصر التراثي شعراً ونثراً، وبيان كيفية الاستفادة منه في إثراء نصه من حيث البنية السردية والرؤية والدلالة، وكيف يتحول هذا العنصر سواء أكان شخصية تراثية أم عبارات مستقاة من بنية تراثية إلى لبنات حية فنية أسهمت في أدبية الخطاب .

على اساس الخلفية، ترجع أهمية هذه المقالة إلى أنها تدرس مسألة توظيف الشعر في حيِّز محدَّد في القصة في الأدب العربي القديم. إذن تبحث المقالة خلال التفحص في النماذج الأدبية من نثر أبي العلا المعري عن كشف جمالية التلاقح بين الشعر والقصة.

أدب البحث النظري

الغرض الشعري هو هدف الشاعر من قوله الشعر، أو هو المعنى الذي يرغب في توصيله إلى مقصوده الذي وجه إليه شعره. يمكن أن نقسم الشعر من ناحية الأغراض إلى قسمين: الشعر الذي له الأغراض المطلقة والشعر الذي له الأغراض المقيدة.أما الأغراض المطلقة[1]، فهي التي تأتي الشعر فيها من غير ذكر الحادثة التي وردت فيها، نجد ذلک في کتاب مختارات مثل المفضليات، والحماسة وغيرها مما يشابهها في المنهج. أما الأغراض المقيدة[2] فهي تلک الأبيات التي تذكر أثناء الحادثة التي أدت إلى إنشادها، فهي أغراض مقيدة، ذلک لأنَّ الحدث قيد معانيها في اتجاه موافق لاتجاهه كما أنَّها مقيدة بالسبب الذي أدى إلى الإنشاد، فالقصة تمكن القارىء من معرفة السبب الذي

1. The free purpose
2. The Attached purpose

دفع الشـــاعر لإنشاد هذه الإبيات، ولذا فهى سببية. (بيومى، ۲۰۰۸م: ۷۸) إذن من هذا الكلام نستنتج أنَّ الشعر الذى يأتى فى ضمن القصة لابدَّ أن يكون مقيدَّاً بخبر أو حكاية ولا شكَّ أنَّ لهذه الأشكال القصصية تأثير فى تحديد الوجهة المعنوية للغرض الشعرى.

أساليب العلاقة بين الشعر والقصة القديمة

القصة العربية القديمة قد نشـــأت تلقائية وهذا النوع من النشـــأة يرجع إلى الظروف التى نشـــأ فيها القصة. هذه التلقائية فى نشـــأة القصة أســـهمت بدور كبير فى إحداث الإلتقاء بين الشـــعر والقصة وسمحت أيضاً للرواة والمؤلفين والنقلة بإدخال الشـــعر على بعـــض ما ينقلونـــه من الأخبار. (الغنام، ۱۹۹۰م: ۲۰۲) لكن الحديث عن الشـــعر وبنية القصة لا يتوقف عند اختيار موقع الشعر فى القصة وإنما يتناول أيضا مدى ارتباط هذا الشـــعر بالقصة، بمعنى هل يســـتقيم الحدث إذا حذف منه الشـــعر أم لا يستقيم؟ من هنا يمكن تقييم النص الشـــعرى، أ هو داخل فى البنية أم غير داخل فيها؟ فإذا كان داخلاً فيها فلا يســـتقيم الحدث إلا به، وإن لم يكن كذلك فإن وجوده فى الحدث يأتى لمجرد الزينـــة اللفظية فقط. هذا ومن جهة يبدو أن فى بعـــض الآعمال الأدبية كمقامات ورد فيها الشـــعر بدافع فنى خالص أى أن الأمر تخطى مرحلة المصادفة والتداخل التلقائى إلـــى مرحلة التعمد. إذن بهذا الاعتبار يمكن تقييم النص الشـــعرى، هل يكون توظيف الشـــعر فى القصة توظيفا صريحاً أم ضمنيَّاً. إذن هذا يدعونا إلى دراسة النص الشعرى فى القصة من زاويتين:الأولى من حيث هو داخل فى البنية أو خارج عنها؟ الثانية: من حيث هو موظف توظيفا صريحاً أم ضمنيا؟

الشعر داخل نسيج البنية القصصية

والشعر الداخل فى البنية من شأنه أن يحدث حال حذفه خللاً فى السرد، مما يؤدى إلى خلل مصاحب فى التتابع المعنوى المتوازى مع جمل السرد، ومن ثمَّ يفقد الحدث جملاً ورموزاً قد تؤثر على فهم المعنى العام الذى يقصده النصّ القصصى. ومن ثمَّ يكون الشعر متداخلاً مع النســـيج النثرى للقصة، مثله فى ذلك مثل بقيـــة أجزاء الحدث. (البيومى، ۲۰۰۸م: ۱۰۱) ويصبح أشبه بما أسماه البعض بالسبب الأدبى فى القصة الحديثة والسبب

الأدبـى هو"حادثة فـى رواية أو قصة عنـد وقوعها يؤدى إلى وقـوع حادثة أخرى، فالحادثة الثانية لا تقع إلا إذا وقعت الأولى". (حجازى، ١٩٩٠م: ٢٧) والشعر الداخل فـى البنية، يأتى تأثيره فى الحدث على صورتين: التأثير التصاعدى والتأثير التنازلى.

التأثير التصاعدى والتنازلى لشعر البنية القصصية

كثيراً ما يكون اسـتخدام النثر فى السرد فى القصة يسـير فى اتجاه واحد وفنياته غالبـاً ما تكون بعيـدة عن الهبوط والصعود الذى تحتمله لغـة الحدث. وهذا يبرز دور الشعر بتميزه فى إحداث الهبوط والصعود اللذين يضيفان إلى فنيات القصة. إذن تشير كلمة "تصاعدى" إلى أنَّ الشـعر الوارد فـى العمل يتخذ موقعاً إما فى بداية الحدث أو فى وسـطه، إذ تحتوى كلمة تصاعدى فى معناهـا، أنَّ هناك درجة أعلى للحدث تأتى بعد النص الشـعرى، فالنص الشعرى يمثِّلُ حلقة الوصل بين حدثين أحدهما قبل النص الشـعرى والآخر يأتى بعد النص الشـعرى. (البيومـى، ٢٠٠٨م: ١٠٨) هذا وقد يقوم الشعر بدور عكسى، إذ يسهم فى اتجاه السرد بصورة تنازلية، ولا يظهر التمايز بين نص شـعرى يسهم فى تحريک الحدث تصاعديا وآخر يسـهم فى التحريک تنازلياً، إلا من خلال الشـكل العام والنسـيج المتكامل للقصة؛ وردود الأفعال التالية للنص الشعرى، سواء جاء رد الفعل نثراً أم شعراً، أم وصفاً من ناقل القصة أو راويها لتصرفات المتلقى الداخلى واتجاهها ودرجتها. (المصدر نفسه:١٢١)

النص الشعرى فى البنية القصصية

هـذا النوع من التوظيف لا يكون فيه الشـعر على صلة وطيـدة بالحدث، بمعنى أنَّ وروده لا تبنـى عليـه بقية أجزاء الحدث، كما أنَّ حذفه لا يؤدى إلى تغيير السـرد؛ بل يسـتمر بشكل طبيعى. لكن هذا النوع من التوظيف لا يخلو من وجهة فنية يؤديها حال وجوده فى السـرد. هذه الوجهة الفنية تتمثل فى: التصديق على الحدث وإبراز الجانب النفسى للشخصيات.

التصديق على الحدث

يعد إيراد الشـعر مصاحباً لذكر حادثة معينة أسـلوباً اتبعه العربى القديم، نظراً لثقته

فـــى الشـــعر ودوره فى نقل هذه الثقة إلى الحدث الذى ينتمـــى إليه. إذن هذا النوع من الشعر لا يأتى لمجرد بطاقة و زخرفة. (إبراهيم، ١٩٨٦م: ٢٥٧) ويظهر هذا جلياً خاصة فى الأخبار التاريخية.

إبراز الجانب النفسى للشخصيات

يلاحظ أن الجمل النثرية فى القصة العربية القديمة تقوم بنقل الحدث بشكل يدور على السطح، دون عمق أو بعد آخر للعمل أو للخبر المنقول، هذا ما ذهب إليه عبدالحميد إبراهيم إذ يقول: «إنَّ الشعر فى القصة القديمة جاء لتجسيد ما لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها، وخاصة إذا كانت هذه الأشـياء تضرب إلى الحالة النفسية حيث هذه الأبيات الشعرية تجسـد الحالة الشـعورية بطريقة لا تسـتطيعها الجمل النثرية.» (إبراهيم،١٩٧٧م: ٤٩)

توظيف الشعر بين الصريح والضمنى فى القصة العربية القديمة

فالتوظيف الصريح للشـعر؛ هو الذى يكون الشـعر فيه خالصاً من شائبة عدم العلم به كله أو جزء منه، أو على الأقل ما يخص الحدث، فربما اسـتخدم فى الحدث جزء من قصيدة، لكن جاء هذا الجزء فيه الغنى عن بقية النص. وتوظيف الشعر فى القصة توظيفاً صريحاً؛ يشـير إلى أنَّ النص الشعرى يحتل مساحة مكانية أو زمانية فى السرد، مكانية فى حالة وجود النص مكتوباً، وزمانية فى حالة رواية النص القصصى – ومعه الشعر – شفاهة. وهنا يدخل النص الشعرى فى دائرة التقييم، سواء التقييم الذاتى، أى تقييم النص ذاته، أو تقييم النص بالنسبة لغيره من أجزاء الحدث؛ هل هو فى بنيتها أو فى خارجها. (البيومى، ٢٠٠٨م: ١٣٤) الشعر الداخل فى البنية لابدَّ أن يكون موظفاً توظيفاً صريحاً، أى لا بدَّ من ظهوره على سـطح الحدث، و إلا حصـل الخلل فى هذا الحدث، أو على الأقل اضطر الراوى إلى تغيير فى السـرد، ليعالج عملية غياب النص. والشعر الصريح يكـون ضرورة فى القصص التى يكون الشـعر فى حواراتهـا، أو فى قصص مباريات الشعرية، من اسمها يكون الشعر هو المحور الذى يدور عليه الحدث. (المصدر نفسه: ١٣٤)

أما التوظيف الضمنى: فيقال: «تضمَّن الوعاء ونحوه الشىء: احتواه، واشتمل عليه.» (رازى، ١٩٩٠م: ١٧٩) فالتوظيف الضمنى يعنى الإشارة إلى أنَّ هذه المنطقة من الحدث

أو تلك، قيل فيها شعر، ولكن لعدم تأثيره الفعال فى النص أشير إليه مجرد الإشارة، فيكون هذا الإنشاد الضمنى أو السلبى مفتاحاً لحدث أهم لم يرد الراوى انشغال المتلقى بشىء غيره. لذا آثر عدم ذكر ما أنش من الشعر، واكتفى بمجرد القول أن فلاناً أنشد شعراً فى موقف ما دون ذكر النص الذى أنشده. (البيومى، ٢٠٠٨م: ١٣٥) وفى كتاب "المقولات" يسمى هذا النوع من العلاقة – مثل العلاقة بين الإنشاد والشعر – علاقة المضافات (قاسم، ١٩٨٠م: ١٠٧)؛ بمعنى أن كلمة "الإنشاد" تشير فى داخلها إلى وجود الشعر، فهو مضاف إليها.

أساليب العلاقة بين الشعر والقصة فى رسالة الغفران

هنا نبدأ بدراسة الأساليب الموظَّفة فى الفصل الثالث من رسالة الغفران. والمهم فى هذه الدراسة هو فهم غاية أبى العلاء فى استخدامه الشعر فى هذا الكتاب من خلال دراسة الفصل الثالث. هذا التداخل بين الشعر والنثر أمر مشهود فى كل الكتاب والسبب فى اختيار الفصل الثالث يعود إلى التنوع فى الأمثلة. هذا ومن جهة لا شكَّ أنَّ تحديد الدراسة بفصل واحد يساعدنا فى الفهم الصحيح أكثر من أن يكون الأمثلة المنتخبة متناثرة فى اشتات الكتاب.

التأثير التصاعدى والتنازلى لشعر البنية القصصية فى رسالة الغفران

كلمة "التصاعدى" كما قلنا تحتوى فى معناها على أن هناك درجة أعلى للحدث تأتى بعد النص الشعرى وفى هذا الشكل يكون الشعر حلقة الوصل بين الأحداث الواردة فى القصة. ومن أجمل الأمثلة من التأثير التصاعدى فى فصل "عود إلى ذكر الجنة" من رسالة الغفران ما يذكره أبو العلاء بسبب خلوة على بن منصور بحوريتين:

«ويخلو، لا أخلاه اللهُ من الإحسانِ، بحُوريتينِ له من الحُور العين، فإذا بَهَرَه ما يراهُ من الجمال قال: أعزِز على بهَلاكِ الكِندى، إنِّى لأذكُرُ بكما قولَه:

كدأبِكَ مِن أمِّ الحُويرث قبلها ... وجارتِها أُم الرَّبابِ بمأسلِ
إذا قامتا تضوَّع المسکُ منهما[1] ... نسيمَ الصَّبا[2] جاءت بريِّا القرنفل»

١. انتشرت منهما رائحة المسک..
٢. الهواء الذى يأتى من الشرق.

وأين صاحبتاه منكما لا كرامةَ لهما ولا نعمةَ عينٍ[١]؟ لَجَلسَـــة معكما بمقدارِ دقيقةٍ من دقائق ساعاتِ الدنيا، خيرٌ من ملك بنى آكلِ المُرار وبنى نصر بالحيرة وآلِ جفنةَ مُلُوكِ الشَّـــام. ويُقبِلُ على كلٍّ واحدةٍ منهما يترشَّـــف رُضابها ويقول: إنَّ امرأالقيس لَمســكينٌ مِسكينٌ! تحترقُ عِظامُه فى السَّعيرِ وأنا أتمَثَّلُ يقول:

كأنَّ المدامَ وصَوبَ الغَمام وريحَ الخُزامى ونَشرَ القُطُرِ
يُعـلُّ بـه بـردُ أنيابهـا إذا غـرَّدَ الطَّائر المُســتَحِر

فَتَســتَغربُ إحداهمــا ضَحِكاً. فيقولُ: ممَّ تضحكين؟ فتقــول: فَرَحاً بتفضُّلِ اللهِ الذى وهــب نعيمــاً، وكانَ بالمغفرةِ زعيماً، أ تــدرى من أنا يا على بن منصــورٍ؟ فيقول: أنتِ مــن حُورِ الجنــان اللَّواتى خلقكنَّ اللهُ جــزاءاً للمتَّقين، وقال فيكَّــن: «كأنَّهنَّ الياقوتُ والمرجانُ.» فتقول: «أنا كذلك بإنعام اللهِ العظيم، على أنِّى كنت فى الدار العاجلةِ أُعرفُ بحمدونةَ، وأســكُنُ فى بابِ العــراق بحلبَ وأبى صاحبُ رحــىً، وتزوَّجنى رجلٌ يبيعُ السَّــقطَ[٢] فطلَّقَنى لرائحةٍ كَرِهَها من فى، وكنتُ من أقبح نســاء حلبَ. فلمَّا عرفتُ ذلك زهــدتُ فى الدُّنيا الغرَّارة، وتوفَّرتُ على العبــادة، وأكَلتُ من مِغزَلى ومِردنى، فصيَّرنى ذلك إلى ما ترى.» (المعرِّى، ٢٠١١م: ١٥٢-١٥٣)

هذا النموذج يجســدُ الدور التصاعدى الذى يلعبه الشــعر فى الحدث، وهذا الدور التصاعدى تؤكده الأغراض الشعرية التى تناسب مع الحدث، إذ نرى هناك علاقة بين معنى الأبيات والمناســبة التى ذكر على بن المنصور الأبيات لها. وهذه العلاقة من جهة نفهمها من الألفاظ التى تربط بين القصة والأشــعار وهذه الألفاظ فى هذا الحدث هى: "يقول، قوله" قبل ذكر الأشــعار. هذا من جهة ومن جهة أخرى قلنا إذا حذفنا الشــعر الــذى يكون داخل بنية القصــة، فيختل الحدث، وهنا إذا حذفنا هــذه الأبيات ليختلُّ المعنى لا جرمَ. أما فى رأينا اختيار الشــعر فى هذه القصة تزيدها روعة وجمالاً خاصة مــن ناحيــة إثارة المتلقى. ذلك لأنَّ لغة الشــعر، لغة منتظمة فى كلٍّ نســيجها الصوتى، والإيقاع أهم العوامل فى بنائه وهذا الجمال فى شــعر إمرىء القيس الذى يأتى به أبو

١. نعمة تراها العين وتتمتع بها.
٢. الأشياء التى لا قيمة لها.

العلاء في قصته يصبح خلفية كلامية في القصة وهو ما يؤدي إلى تجميل النص. أمَّا الأثر التصاعدي الذي نشاهده هنا يتمثَّل في تتابع المحادثة التي تجري بين علي بن المنصور وكل من الحوريتين إذ في البداية يأتي بالشعر لبيان مدى جمال الحوريتين وتلذذه بهما، ومن ثَمَّ تصبح هذه الأبيات خلفية لإتمام المعنى بعدما تبدأ الحوريتان وتشرحان قصتهما في حياة الدنيا لعلي بن المنصور.

ومن ذلک أيضاً قصة عبور ابن القارح من الصراط:

«فلمَّا خلصتُ من تلک الطُّموش، قيل لي: هذا الصِّراطُ فاعبر عليه. فوجدته خالياً لا عريبَ[1] عنده، فبَلَوتُ نفسي في العبورِ، فوَجدتُني لا استمسکُ. فقالت الزهراءُ، صلَّى الله عليها، لجارية من جواريها: يا فلانة أجيزيه. فجعلت تُمارسُني وأنا أتساقط عن يمينٍ وشمالٍ، فقلتُ: يا هذه، إن أردت سَلامتي فاستعملي معي قول القائل في الدار العاجلة:

ستُّ إن أعياکِ أمري فاحمليني زَقَفونَه[2]

فقالت: وما زقفونةُ؟ قلتُ: أن يطرحَ الإنسانُ يديه على كتفي الآخر، ويُمسک الحاملُ بيديه، ويحمله ويطنُهُ إلى ظهره؛ أما سمعتِ قول الجَحجَلُولِ من أهل كَفرطابٍ[3]:

صَلَحَت حالتي إلى الخَلفِ حتى صرتُ أمشي إلى الوَرى زَقفونَه

فقالت: ما سمعت بزَقفونة، ولاالجحجلول، ولا كفرطاب، إلَّا السَّاعة، فتحملني وتجوز كالبرقِ الخاطفِ. فلمَّا جُزتُ، قالتِ الزَّهراءُ، عليها السلام: قد وهبنا لک هذه الجارية، فخذها كي تخدمک في الجنان.» (المعرِّي، ٢٠١١م: ١٣٢)

التأثير التصاعدي في هذه القصة تتمثَّل في كيفية دخول البيتين في مسار الحدث، حيث كلُّ بيت يُصبح درجة أعلى من البيت السابق ولهما تأثير في الحدث وإذا حذفنا البيتين، ليختل المعنى المقصود من القصة. البيت الأول جاء تأكيداً لما يهمُّ ابن القارح حيث أنه يخاف خوفا شديداً من التساقط عن الصراط ولذلک يتشبَّثُ لبيت شعري لتشويق الجارية لکي تنجيه. والبيت الثاني يأتي في درجة أعلى من البيت الأول وهو يعلِّم الجارية كيفية أخذ العابر على الصراط لأنها لا تعلم كيف تأخذ بابن القارح لتعبره

١. أي لا أحد عنده.
٢. أي الحمل على الظهر.
٣. بلدة بين المعرَّة وحلب.

من الصراط. وبهذا الشــكل بعد الإتيان بالبيتين نصــل إلى نهاية القصة وهو نجاح ابن القارح بعبوره من الصراط أولا وحصوله على الجارية ثانياً.

أما المهم لتعيين نوع الأســلوب الشعرى الداخل فى القصة فهو يتضح لنا من خلال الســياق العام للســرد، بمعنى أنه ربما لا يحمل النص الشــعرى فى ذاته ما يشير إلى أنَّه متصاعد أو متنازل، وإنما يحمل مثل هذه القيمة فى حال ارتباطه بحدث يدلُّ على ذلك. ومن القصص التى تعدُّ نموذجاً للدور التنازلى للحدث، والذى يجســده الشعر فى رسالة الغفران نشيرُ إلى القصة التى يتحدَّث فيها أبو العلاء عن المتنبى:

«فأمَّا ما ذكره من قول أبى الطيِّب: أذمُّ إلى هذا الزَّمان أُهيله. فقد كان الرَّجل مولعاً بالتصغير، لا يقنع من ذلك بخلسة المغير؛ كقوله: من لى بفهم أُهيلِ عصرٍ يدَّعىأن يحسبَ الهندى[١] فيهم باقلُ[٢]؟

وقوله: حُبِيِّبَتا قَلبى، فؤادى هَيا جُملُ[٣] وقوله:أخذت بمدحه فرأيتُ لهواً مقالى للأُحيمِقِ يا حليمُ.

وقولــه: ونــامَ الخُوَيدِمُ عن ليلِناوقوله: أ فى كلِّ يومٍ تحتَ ضِبنى شُــوَيعرُ وغير ذلك ممــا هو موجودٌ فى ديوانــه، ولا ملامة عليه، إنما هى عادة صارت كالطَّبعِ، فما حسُــنَ بها مألوف الرَّبع، ولكنَّها تغتَفَرُ من المحاســِن، والشَّامُ[٤] قد يظهرُ على المراسن.» (المعرِّى، ٢٠١١م: ٢٩٨)

الأثر التنازلى الذى نراه هنا يتمثَّلُ فى تقييم شــخصية المتنبى لِما كان له من الغرور والتحقير بالنسبة إلى أهل زمانه. ففى كلِّ بيت ومصرع يزيد هذا التحقير. والغرض فى رأينا هنــا من تتابع هذه الأبيات هو تصوير مدى غرور المتنبى وفى النهاية يؤدى هذا المنهج إلى إلقاء أثر ســلبى إلى المتلقى وبهذا الشــكل قارىء هذه القصة لا يعرف من المتنبى إلا ما كان له من السجيات السلبية كتحقير أهل زمانه ومدى غروره.

١. إشارة إلى معرفة أهل الهند بالحساب.
٢. باقل: هو الذى اشترى ظبياً بإحدى عشر درهماً ولما سئل عن ثمنه أجاب بفتح يديه وإخراج لسانه فأفلت الظبى فضرب به المثل فى العى.
٣. جمل: اسم امرأة.
٤. ج شامة: الخال.

النص الشعرى الخارج عن البنية القصصية فى رسالة الغفران

قلنا سابقاً إنَّ الشعر الخارج عن البنية القصصية فى حال حذفه عن القصة لا يؤدى إلى الخلل فى سـرد الحدث، وهذا هو المعيار الذى يتمُّ تقييم النص الشـعرى به، أ هو داخل النسـيج النثرى أم خارج عنه؟ لكن لاشكَّ أنَّ هذا النوع من الشعر لا يخلو عن التوظيف الفنى فى هذا المقام.

التصديق على الحدث لشعر الخارج عن البنية القصصية فى رسالة الغفران

الشـعر الخارج عن البنية القصصيـة فى الغالب يدخل فى القصـص التاريخية. إذ غالباً ما يقول الشاعر شعره بعد انتهاء الأحداث، فيكون شعره تصديقا أو تعليقاً عليها. (البيومى، ٢٠٠٨م: ٢٠٩) نعتقد أنَّ هناك تشـابه بين القصة فى رسـالة الغفران والقصة التاريخيـة. إذ يمتزج أبوالعـلاء بين الواقع والخيال. ومثال ذلك فى رسـالة الغفران ما نشاهده فى قصة ابن القارح مع طرفة بن العبد:

«ويَعمِدُ لسـؤالِ طرفةَ بنِ العبدِ فيقول: يا ابن أخى يا طرفةُ خفَّفَ اللهُ عنكَ! أتذكرُ قولک:

كريمٌ يروِّى نفسَـه فى حياته ... ستعلمُ إن مُتنا غداً أيُّنا الصَّدى

وقولک:

أَرى قـبرَ نحَّامٍ بخيـلٍ بمالِه ... كقبرِ غوى فى البطالة مُفسدِ

وقولک:

متى تأتنى، أصبحکَ كأسـاً رَويَّةً ... وإن كنت عنها غانياً، فاغن وازددِ

فكيف صبوحکَ الآنَ وغبوقکَ[١]؟ إنِّى لأحسبهما حميماً، لا يفتأ من شَربَهما ذَميماً.» (المعرِّى، ٢٠١١م: ١٩٣)

فالاتيـان بهذه الأبيات هنا ليس إلّا للتصديق على الحدث، ليذكِّر طرفة بن العبد ما قاله مـن الأبيات. وكان بإمكان أبى العلاء أن يكتفى بذكرِ بيت واحد، لكنه أتى بثلاثة أبيـات ليزيد التأكيد على ما حدث. نرى أنَّ الكاتب اكتفى بالتعليق على البيت الثالث

١. ما يشرب من الخمرة فى السماء

ويطعن فی حاله الآن. إذن لم یشرح الکاتب غرضه من الأبیات السابقة.

إبراز الجانب النفسی للشخصیات لشعر الخارج عن البنیة القصصیة فی رسالة الغفران

ومثال ذلک فی رسالة الغفران هو قصة نزهة ابن القارح فی الجنة:

«فإذا رأی نجیبَه یُملِعُ[1] بین کُثبانِ العنبرِ[2]، وضَیمُرانٍ[3] وُصِلَ بِصَعبَرٍ[4]، رفعَ صوته متمثِّلاً بقول البکری:

لیتَ شعری متی تخبُّ بنا النَّا   قةُ[5] نحــوَ العُذَیبِ فالصَّیبُونِ[6]
محقباً زُکــرةً، وخُبــزُ رُقاقٍ،   وحِباقــاً، وقِطعةَ مِــن نُونِ[7]

یعنی بالحباق جُرزَة البَقلِ.» (المعرِّی، ٢٠١١م: ٦٥)

ختــم أبوالعلاء هذه القصة ببیتین، لکن إذا حذفنا هذه الأبیات وختمنا الکلام بالنثر لا یخلُّ المعنی. إذن الإتیان بالشــعر هنا یکون تأکیداً للحالة النفســیة لبطل القصة حیث کأنَّــه یغنِّی عندما یرفع صوته ویقرأ الأبیات. فالشــعر هنا خاتمة تؤثرُ فی المتلقی لبیان مدی فرح ابن القارح فی نزهته فی الجنَّة. لا شکَّ کان بامکان أبی العلاء أن یختم هذه القصة من دون أن یذکر الشــعر، لکن الشــعر هنا یدلُّنا علی النقطة المرکزیة فی القصة وهی بیان مدی سرور ابن القارح فی الجنة.

توظیف الشعر بین الصریح والضمنی فی رسالة الغفران

فی هذا القســم من التوظیف الشــعری فــی القصة نقف عند أهمیة ذکر الشــعر فی القصة وحذفه. الشــعر الداخل فی البنیة لا بدَّ أن یکــون مؤظفاً توظیفاً صریحاً، أی لا بدَّ من ظهوره علی ســطح الحدث، أو علی الأقل اضطر الراوی إلی تغییر فی الســرد،

١. یُسرِعُ
٢. تلال الطیب.
٣. نوع من الشجر.
٤. شجر السدر أو النبق.
٥. أی تسرع فی السیر.
٦. العذیب و الصیبون: اسمان للمکان.
٧. محقباً: واضعاً حزاماً، زکرة: وعاء جلد توضع فیه الخمرة، خیز رقاق: الخبز الذی یخبز علی التنور، الحباق: خ حبق وهو دواء من أدویة الصیادلة، وقطعة من نون: أی قطعة من الحوت.

ليعالج عملية غياب النص (البيومى، ٢٠٠٨م: ١٣٤) ونسمِّي الشعر الداخل في البنية القصصية، شعراً صريحاً. ومثال ذلک في رسالة الغفران ما جاء في قصة آدم (ع):

«فيلقى آدمَ، عليه السَّلام في الطريق فيقول: يا أبانا، صلَّى الله عليک، قد رُوى لنا عنک شعرٌ، منه قولک:

نحنُ بنو الأرضِ وسكَّانها   منها خُلقنا، وإليها نَعُود
والسَّعدُ لا يَبقى لأصحابه   والنَّحسُ تَمحوه ليالى السَّعود

فيقول: إنَّ هذا القولَ حقٌّ، وما نَطَقَه إلا الحکماء، ولکنِّى لم أسمع به حتى السَّاعة.» (المعرِّى، ٢٠١١م: ٢١٤)

نلاحظ في هذه القصة أنَّ للشعر دور لا يُنكر أبداً في سرد الحدث، بعبارة أخرى الراوى اضطرَّ ليذکر الشعر في هذه القصة لکى ينجح في إيصال المعنى، أعنى أنَّ الشعر هنا ليس منفصلاً عن هيكل القصة إذا اعتبرنا القصة بوصفها "مصطلح تدلُّ على أى سردٍ لحدث أو أحداث" (أبوهيف، ١٤١٢هـ:١١٤) فالشعر هنا له دور في سرد الحدث، وبهذا الشکل لا يمکن أن نعتبره هنا منفصلاً عن سرد الحدث لأنه ظهر في سطح الحدث وأصبح شعراً صريحاً. هذه ميزة أساسية نشاهده في مواضع کثيرة في رسالة الغفران، خاصة عندما يتحدَّثُ ابن القارح مع الشعراء ويقرأ لهم أشعارهم، يضهز الشعر في سطح الحدث إلا إذا أطال الکلام، ففى هذا الحال يمکننا أن نغضَّ العين عن بعض الأبيات. ومثال ذلک في رسالة الغران ما جاء في قصة محادثة ابن القارح من الأخطل التغلبى:

«وإذا هو برجل يتضوَّر، فيقول: من هذا؟ فيقال: الأخطل التغلبى، فيقول له: ما زالت صفتک للخمر، حتى غادرتک أکلاً للجمر، کم طربتَ السَّادات على قولک:

أناخوا فجَّروا شاصيات کأنَّها   رجالٌ منَّ السودان لم يتسربلوا
فقلت: اصبحونى، لا ابا لأبيکم   وما وضعوا الدثقال إلَّا ليفعلوا
فصبُّوا عقاراً في الإناء کأنَّها   إذا لمحوها، جذوة تتأکَّلُ... .»

(المعرِّى، ٢٠١١م: ١١٣)

والقصيدة تصل إلى تسعة أبيات. کان الکاتب بإمکانه أن يحذف بعض الأبيات من هذه القصيدة، لأنَّ الأبيات الثلاثة الأولى تهدى المتلقى إلى المفهوم. ومن ثمَّ ليس من

الضــرورة أن نقرأ كلَّ الأبيات، هذا يعنى حذف هــذه الأبيات لا يخلُّ المعنى. إذن نحن ننتقد أبى العلاء إلحاحَه فى ذكر كلِّ الأبيات فى مثل هذه المواضيع. وفى رسالة الغفران فى مواضع كثيرة نجد مثل هذا النوع من التداخل بين الشعر والقصة والذى يكون الشعر أكثر مما يحتاج لإكمال الحدث فى القصة.

أما التوظيف الضمنى وهو الإشــارة إلى ما قيل من الشــعرِ من دون ذكره، فهو قليل جدَّاً فى رســالة الغفــران. ودليل ذلک يرجع إلى ماهية الخطاب القصصى فى رســالة الغفران. يبدو أنَّ أبا العلاء كان يميل إلى ذكر الحوادث بأكملها ومن هذا المنظار أنَّه من وجهــة نظر البلاغة القديمة كان من أصحاب الإطنــاب. من أجل هذا قلَّما نراه يغمض العين عن ذكر الحوادث والأشــعار التى يذكرها فــى القصة، اللهم إذا اضطر فى بعض المواضع. ومثال التوظيف الضمنى فى رسالة الغفران هو قصة عمرو بن أحمر:

«... فيُعجبُ الشــيخُ من هذه المقالة، ويقول: كأنَّکَ أيُّهــا الرجلُ وأنتَ عربى صميمٌ يُستشهدُ بألفاظکَ وقريضکَ، تزعُمُ أنَّ الزبرجد من الزِّبرج، فهذا يقوِّى ما ادَّعاه صاحبُ العين من أنَّ الدال زائدة فى قولهم: صَلَخدَم، وأهل البصرة ينفرون من ذلک... ثمَّ يذكرُ له أشياء من شعره، فيجدُهُ عن الجوابِ مستعجماً، إن نَطَقَ، نَطَقَ مُعجماً.» (المعرِّى،٢٠١١م: ١١٨-١١٩)

فالعبارة: «ثمَّ يذكرُ له أشــياء من شعره.»، إشارة ضمنية إلى شعر عمرو بن أحمر من دون أن يذكر الشــعرَ فى مسار الحدث، إذ لا حاجة إلى ذكره هنا، لأنَّ مقام الكلام فى الحقيقة هو المحادثات اللغوية، وقد سبق أن قلنا من الأسباب الرئيسية لاستخدام الشعر فــى القصة هى أنَّ النثر فى بعض الأحيان عاجــز عن أداء المعنى ومن أجل هذا يلجأ الكاتب إلى الشــعر، لكن هنا ليس المعانى متعلقة بالإحســاس، ونتيجة ذلک لا نشاهد شــعراً هنا. هذا ومن جهة يبدو أنَّ القاص كان واعياً بالمسألة حيث الإتيان بالشعر هنا يقلُّ قيمة القصة، إذ لا حاجة إلى ذكر الشعر فيها.

النتائج

من خلال السياق العام للسرد فى رسالة الغفران تبيَّن لنا:

مــن بين الأســاليب المختلفة لتوظيف الشــعر فى القصة فى رســالة الغفران، وعلى

أساس النماذج المدروسة، يأتي في الدرجة الأولى: التوظيف الصريح، ثمَّ التوظيف التصاعدي والتنازلي، ثمَّ التوظيف الذي يكون خارجا عن بنية القصة. ويأتي الدرجة الأخيرة التوظيف الضمني.

من ناحية التوظيف التصاعدي والتنازلي للشعر في قصص رسالة الغفران، كان أبو العلاء واقفاً بأهمية الشعر في إكمال السرد. وذلك تمَّ من خلال علاقة الأشعار في حال ارتباطه بالأحداث تصاعدياً كان أم تنازليًّاً.

في بعض الأحيان ختم أبو العلاء الأحداث بالشعر وورود الشعر في قصص العرب تزيد جمالا للقصة لكن ليس للشعر دور في مسير الحدث إلا للتأكيد. وهذا التأكيد يأتي في صورتين: التصديق على الحدث والتعليق عليها وإبراز الجانب الشخصي لشخصيات القصة.

من ناحية التوظيف الصريح للشعر في قصص رسالة الغفران، تبيَّن لنا أنَّ في أكثر المواضع التي استفادت أبو العلاء من الشعر للحدث، كان في صورة الصريح، أعني أنَّه لا يذكر شعراً إلا وله دور في إكمال الحدث. لكن إشكالية هذا النوع من التوظيف في رسالة الغفران هي أنَّه لا يهتم بحذف الأبيات التي لا يخل حذفها المعنى.

التوظيف الضمني في الفصل الثالث من رسالة الغفران قليلة جدَّاً حيث لا يتجاوز عددها من عدة مرات. وهذا النوع من التوظيف ليس لها دور بارز في جريان الأحداث وإكمال السرد. بل إشارة ضمنية بلا جدوى في القصة.

التداخل بين الشعر والقصة يهدفُ إلى إحداثِ نتيجةٍ مزدوجةٍ تتمثَّلُ في: استكمال المتعة السماعية وحفظ روح الحدث.

وتدلُّ النتائج على أنَّ المعرِّي قد استخدم الشعر في بنية القصص بدافع فني.

دراسة هذه الأساليب المختلفة في رسالة الغفران، يزوِّدنا برؤية جديدة في تفوق أبي العلاء في قصص هذا الكتاب، وإن لم يكن يراعي جميع الأقيسة، لكنه كان إلى درجة كبيرة ناجحاً في إدخاله الشعر في مسار سرد الأحداث في القصة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبد الحميد. (١٩٧٧م). الأدب المقارن من منظور الأدب العربي. ط١. القاهرة: دارالشرق.

إبراهيم، عبد الحميد. (١٩٨٦م). الوسطية المذهب والمنطق. القاهرة: دارالمعارف.

أمين، احمد. (١٩٧٨ م). فجر الإسلام. ط ١٢. القاهرة: النهضة المصرية.
بيومي، أبو زيد. (٢٠٠٨م). التوظيف الفنى للشـــعر فى القصة العربية القديمة. إسكندرية: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
حجازى، سمير. (١٩٩٠م). قاموس مصطلحات النقد الأدبى. القاهرة: مكتبة مدبولى.
رازى، محمد بن أبى بكر. (١٩٩٠م). مختار الصحاح. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
رومية، وهب احمد. (١٩٩٦م). شعرنا القديم والنقد الحديث. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.
عبد العال، محمد. (١٩٩٦م). فى النثر العربى قضايا وفنون ونصوص. بيروت: الشركة المصرية العالمية للنشر.
الغنام، عزة. (١٩٩٠م). الفن العربى القصصى القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع. القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع.
قاسم، محمود (١٩٨٠م). ابن رشد، تلخيص كتاب المقولات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
المعرى، أبوالعلاء. (٢٠١١م). رســالة الغفران لأبى العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخى المعرّى ٣٦٣-٤٤٩هـ تحقيق: محمد الإسكندرانى وإنعام فوّال. بيروت: دار الكتاب العربى.
موسى پاشا، عمر. (١٩٨٩م). نظرات جديدة فى غفران أبى العلاء. ط١. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
والترج، أونج. (١٩٩٤م). الشــفاهية والكتابية. ترجمة: حسن البنا عزالدين. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب.
أبوهيف، عبدالله. (١٤١٢ق). «إعادة فحص التراث القصصى العربى». مجلة التراث العربى. العدد ٤٦. صص ١٣٢-١١٢

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة – العدد الخامس والثلاثون – خريف ١٣٩٨ش/ أيلول ٢٠١٩م

صص ٧٠ ـ ٥١

صورة الشخصية المثقفة فى القصة القصيرة الإيرانية؛ گلى ترقى نموذجاً

يدالله ملايرى*

ناصر قاسمى**

كمال باغجرى***

هادى حق گويان (الكاتب المسؤول)****

الملخص

تحاول هذه الدارسة إلقاء الضوء على صورة الشخصية المثقفة فى القصة القصيرة الإيرانية، وذلک من خلال التركيز على المجموعات القصصية للكاتبة الإيرانية گلى ترقى، وهى "أنا أيضاً غيفارا" (من هم چگوارا هستم) (١٣٤٨ش/ ١٩٦٩م)، و"الذكريات المبعثرة" (خاطره‌هاى پراكنده) (١٣٧١ش/ ١٩٩٢م)، و"مكان آخر" (جايى ديگر) (١٣٧٩ش/ ٢٠٠٠م)، و"عالمين" (دو دنيا) (١٣٨١ش/٢٠٠٢م)، "الفرصة الثانية" (فرصت دوباره) (١٣٩٣ش/٢٠١٤م). وتسعى الدراسة إلى تقسيم الشخصيات المثقفة إلى فئات حسب رؤى هذه الشخصيات وأقوالها، ومواقفها من الجمهور والسلطة، وما تتلقاه من ردود تنبثق من مجابهة بين قطبى ما يسمّى بثنائية الأصالة والحداثة. كما تكشف الدراسة عن غياب النضج المعرفى لدى الشخصية المثقفة وتأرجحها بين القطبين الحداثة والأصالة بوصفهما سمتين أساسيتين لهذه الشخصية. كما تراءى للباحثين أنّ الشخصيات المثقفة فى قصص ترقى القصيرة تضطر فى كثير من الأحيان إلى إدارة ظهرها إلى قناعاتها الفكرية الحداثية، لأسباب أهمها: القمع الذى تمارسه السلطة السياسية والشارع ضدّ هذه الشخصية، وخضوعها لاستمرارية الحياة، وتفضيل مصالحها الشخصية على هواجسها الإصلاحية. وانقسمت الشخصيات المثقفة فى ضوء ما تقدّم إلى: الشخصية التى لا يهمّها مصير المجتمع، والشخصية المهمشّة، والشخصية الخائنة لقناعاتها، والشخصية العاجزة عن الارتباط بالناس.

الكلمات الدليلية: الأدب الفارسى المعاصر، القصة القصيرة، گلى ترقى، الشخصية المثقفة، الأصالة، الحداثة.

*. أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية فارابى للكليات، قم، إيران..
malayeri75@ut.ac.ir

**. أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية فارابى للكليات، قم، إيران.
naserghasemi@ut.ac.ir

***. أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية فارابى للكليات، قم، إيران.
kbaghjeri@ut.ac.ir

****. طالب الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، كلية فارابى للكليات، قم، إيران.
Hadi.haghgoyan@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٢/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٦/٥ش

المقدمة

أبصرت القاصة والروائية الإيرانية گلي ترقي الضوء عام ١٣١٨ش/ ١٩٣٩م في طهران، وذلک في كنف عائلة ثقافية شهيرة، فأبوها لطف الله ترقي صاحب جريدة ترقي الشهيرة الصادرة في العصرين القاجاري والبهلوي، وللوالد دور مهمّ جداً في تكوين الكاتبة الثقافي، تقول الكاتبة في حوار لها مع مجلة "بخارا": «كان والدي صاحب جريدة ترقي، وكان اهتمامي كلّه بالمجلّة والكتب والوالد الذي يكتب قصصاً خاصة به، وكانت أمّي تقول لي غاضبة لا تحقّ لک قراءة هذه القصص، لكنني كنت أقرأها.. كنت دائماً في مكتب المجلة، وأرى أبي جالساً يكتب.. كتبتُ في مجموعة "عالمين" (دو دنيا) أنني صغيرة أذهب إلى مكتب أبي وأراه جالساً يكتب.. وأنا أنظر إلى أحرف تشبه النمل. كان يجلسني إلى جانبه ويريني شكل الكلمات وهو يولج القلم في الدواة، وأنا أرى كلّ شيء في تلک الدواة السحرية.. حين خرج أبي من المكتب أدخلتُ إصبعي في الدواة، وأردتُ أن أكتب على ثيابي قصة. وكتبتُ بالإصبع ما كان في رأسي بوصفه قصة، لكنني فوجئتُ بصوت أمّي، وهي تصرخ في وجهي: انظري ماذا صنعت بنفسک أيتها البنت الوسخة؟ وأخذتني إلى الحمام لتخلع ثيابي وتغسلني، فرأيت أنّ الماء محا القصة التي كتبتُها، وشكّلتْ هذه بالنسبة لي أوّل تجربة الرقابة. منذ ذلک اليوم وأنا أفكّر بتلک القصة، بوصفها أوّل وربما أفضل قصة كتبتها في حياتي، وما أكتبه بحث مستمرّ للعثور على عليها، أول قصصي وأفضلها وأكملها.» (ترقي، ١٣٩٣شb)

وأنهت الكاتبة دراساتها الأساسية والثانوية في طهران، ثمّ غادرت إيران عام ١٩٥٦م إلى الولايات المتحدة حيث درست الفلسفة وعادت عام ١٩٦٢م إلى إيران، لتدرس في كلية الفنون الجميلة بجامعة طهران إلى عام ١٩٧٩م حيث هاجرت إلى فرنسا حيث تسكن حالياً (زرلكي، ١٣٨٩ش: ١٣٣-١٣٤)، لكنّها لم تقطع صلتها بإيران، إذ تزورها باستمرار، ولعلّ في ذلک سرّ نجاحها في خطاب سردي دائم الاتصال بالشارع الإيراني، كما أنّ في عيشها في فرنسا سرّ نجاحها في رسم صورة الأنا في علاقتها بالآخر وبيئته، «فتحضر صورةُ الغرب حضوراً لافتاً في مجموعاتها القصصية التي كتبتها في العقدين الأخيرين، مثل مجموعات "مكان آخر" و"الذكريات المبثوثة" و"الفرصة

الثانية".» (آقاجانى وملايرى، ١٣٩٦ش: ٣٤)

وتستمرّ الكاتبة فى الكتابة السردية منذ مجموعتها الأولى "أنا أيضاً غيفارا" (من هم چگوارا هستم) (١٣٤٨ش/ ١٩٧٠م) إلى الآن، وحصيلة إبداعها مجموعات قصصية وروايات. من أهمّ مجموعاتها القصصية "أنا أيضاً غيفارا"، و"الذكريات المبعثرة" (خاطره‌هاى پراكنده) (١٣٧١ش/ ١٩٩٢م)، و"مكان آخر" (جايى ديگر) (١٣٧٩ش/ ٢٠٠٠م)، و"عالمين" (دو دنيا) (١٣٨١ش/٢٠٠٢م)، "الفرصة الثانية" (فرصت دوباره) (١٣٩٣ش/٢٠١٤م)، ورواياتها "السبات الشتوى" (خواب زمستانى) (١٣٥١ش/١٩٧٢م)، و"الحادث" (اتفاق)(١٣٩٣ش/ ٢٠١٤م)، و"العودة"(بازگشت) (١٣٩٧ش/٢٠١٨م). وترجمت بعض قصص الكاتبة ورواياتها إلى اللغات الأجنبية. وحصلت الكاتبة عام ٢٠٠٩م على جائزة بيتا Bita ـ وهى جائزة سنوية يمنحها مركز الدراسات الإيرانية فى جامعة استنفورد إلى "أعلام الثقافة الإيرانية"، بعد أن فازت عام ٢٠٠٥م بوسام الفنون والآداب Chevalier des arts et des letter الذى تمنحه الدولة الفرنسية.

وتتناول هذه الدراسة قصصاً قصيرة للكاتبة گلى ترقى يركّز فيها السرد على الشخصيية المثقفة، والقصص المدروسة هى "أنا أيضاً غيفارا"، و"السفر" و"الشجرة" من مجموعة "أنا غيفارا أيضاً"، و"العادات الغريبة للسيد ألف فى الغربة"(عادت هاى غريب آقاى الف در غربت) من مجموعة "الذكريات المبعثرة"، و"شجرة الكمثرى" (درخت گلابى) من مجموعة "مكان آخر"، وقصّة "پوران السمينة وآمالها الكبيرة"(پوران خيكى و آرزوهاى بزرگش) من مجموعة "فرصة أخرى".

وتعدّ گلى ترقى من أهمّ الكاتبات الإيرانية وأهمّها فى مجال كتابة القصة القصيرة الحداثية، وفى يتعلق موضوع هذه الدراسة وهو الشخصيات المثقفة فى قصص الكاتبة القصيرة، فيمكن القول بإيجاز إنّ عالم القصة القصيرة لدى گلى ترقى عرض فنى ناضج لما تعانى منها الشخصيات المثقفة فى علاقتها بالذات والآخر الذى يتمثل فى المجتمع والسلطة. و لعلّ للخلفية العائلية الثقافية للكاتبة واختصاصها الجامعى فى مجال الفلسفة والأسطورة دوراً بارزاً فى تصويرها لعالم الشخصيات المثقفة، كما أنّ لطبيعة القصة

القصـــيرة، وهى تركّز لخلق وحدة التأثير على فئة قليلة من الشـــخصيات (ميرصادقى، ١٣٨٨ش: ٢٦)، كما تنبنى على مكوّنى الشـــخصية والحوار(وستلند، ١٣٧١ش: ١٥٧) دوراً فى تركيز الكاتبة على الشـــخصيات بشكل عام والمثقفة منها على وجه التحديد. من أهـــم نقاط الافتراق بين القصتين القصيرتين ما قبل الحداثية و الحداثية ـ حســب بعض النقاد ـ ما يتعلّق بوظيفة الشّـــخصية، فجلّ اهتمام الكتّاب الواقعيين منصبّ على رســم واقع موضوعى عامّ ومن ثمّ على خلق شخصيات منسجمة مع ذلك الواقع، لكنّ الكتاب الحداثيين يحاولون رســم الواقع المتشظى الذى يعيشونه هم وكائناتهم الورقية، ومن الطبيعى أن نرى استحالة الانســجام بين الشخصية والعالم أو انسجام الاستحالة، إذ تقف جميع الاســتحالات والتحديات ضدّ الشخصية فنراها وحيدة تعانى اضطرابات نفسية وصراعات داخلية لتعكس هذا على تشظّى الزمان وباقى المكونات النصية لتمثّل علاقة الإنســان الحديث بالعالم أحسن التمثيل.(گلشيرى، ١٣٨٩ش: ٤٠-٤١ ؛ پاينده، ١٣٨٩ش: ١٥-٣٣ ؛ هاوتورن، ١٣٩٤ش: ٣٧-٤٣) ويتراءى لنا أنّ بناء القصة القصيرة بأهمّ ميزاتها المتمثلة فى وحدة التأثير والحبكة البسيطة والشخصيات القليلة تلائم جدّاً خلق الشخصيات المثقفة فهى من أكثر الشخصيات تعرضاً للقمع والتهميش، وتبرز فى هذا المضمــار القصة القصيرة الحداثية فالمثقف ظاهرة خرجت من رحم العالم الحديث. ومن هنا تجد دراســة الشخصيات المثقفة فى هذا الجنس الأدبى مسوّغها، خاصّة أنّ الكاتبة الإيرانية گلى ترقى من أبرز الكاتبات الحداثيات فى مجال الأدب الفارســى الحديث.

أسئلة البحث

تحاول الدراســة الإجابة عن سؤال أساســى تتعلق بسمات الشخصيات المثقفة فى قصــص گلى ترقــى القصيرة، ويخرج من رحم هذا الســؤال ســؤالان فرعيان هما: ما العوامل التى تقف وراء تبلور تلك السمات؟ وما دور المجتمع الذى يعيشه المثقف فى بلورة تلك السمات؟

فرضيات البحث

١. للشــخصيات المثقفــة فــى النصوص المدروســة سمات تضاهى تلــك التى تميز

الشـــخصيات فى النصوص القصصية الحداثية وهى الاضطرابات النفسية والصراعات الداخلية.

٢. العوامل المهمة التى تعمل على بلورة سمات الشخصية المثقفة هى فشلها فى تحقيق طموحاتها الإصلاحية ومن ثمّ انســحابها من تلــك الطموحات نتيجة مقاومة المجتمع حين يرفض أية محاولة تغيير تحلم بها الشــخصية المثقفة، وكذلك عجز المثقف والمجتمع المتبادل فى تأسيس علاقة حياتية بناءة بينهما.

الدراسات السابقة

هناک دراســات تناولت أعمال الكاتبة گلی ترقی القصصية، لكنها لا تناســب من ناحيتى الكمية والنوعية قامة ثقافية مثل الكاتبة، مع ذلک إن كتاب "خلسه خاطرات" (عــالم الذكريات) للناقدة شــهلا زرلكی الصادر عن منشــورات نيلوفــر الإيرانية عام ١٣٨٩ش/ ٢٠١٠م يســتحقّ الإجــلال لنظرتــه البانورامية لأعمــال الكاتبة الروائية والقصصية، كما ثمة بعض الدراسات الجادّة أهمها:

١. "صورة الشــرق والغرب فى قصتى "ســفر أمينة العظيم" لگلی ترقی و"سجل أنا لســت عربية" لغادة السمان: دراسة مقارنة" لسمية آقاجانی ويد الله ملايری (المنشورة فى مجلة "إضاءات نقدية" الصادرة بالعربية)

٢. "تحليــل تقابل هــای دوگانه در مجموعــه «جايی ديگر» گلی ترقی" (دراســة الثنائيات الضدية فى مجموعة "مكان آخر" القصصية لگلی ترقی)، للباحثين محمد حسن حسن زاده نيری وزهرا علی نوری، المنشورة فى مجلة " ادبيات پارسی معاصر".

٣. "بررسی شخصيت های داستان "انار بانو وپسرهايش" (دراسة الشخصيات فى قصة "اناربانو وأبناؤها") للباحثين ابراهيم ســليمی و فاطمه جهرمی المنشورة فى مجلة "ادب پژوهی".

حســب معلومات الباحثين إنّ هذه الدراســة هى أول دراسة مستقلة تتناول مكوّن الشــخصية فى أعمال الكاتبة القصصية كلها، كما أنّها رائدة فى مجال درس الشــخصية المثقفة فى هذه الأعمال.

الشخصية المثقفة وسماتها في أعمال گلي ترقي القصصية

لكي نمضي في نسق منهجي شفاف علينا أن نختار مما يسميه المفكّر المصري صلاح فضل «غابة التعاريف المتشابكة لمفهوم المثقف والمثقفين» (فضل، ١٩٩٩م: ٣٣)، تعريفاً قريباً من تصوّرنا في هذه الدراسة وهذا ما نجده في تعريف موجز قدّمه المفكّر الإيطالي أنطونيو غرامشي حين يراه «شخصاً وضع المجتمع على عاتقه سلسلة من الواجبات.» (سعيد، ١٣٨٢ش: ٤١-٤٦) والتعريف ينطوي على ميزتين أساسيتين للمثقف، أولاها واجب المثقف إزاء المجتمع الذي يعيشه، والمجتمع هنا قابل للتكبير والتعميم لاستيعاب المجتمع الإنساني كله، أما الميزة الثانية للمثقف التي نستنبطها من مضمون تعريف غرامشي وليس من ظاهره هي أنّ المثقف شخص على درجة عالية من الوعي تجاه الظروف التي يعيشه المجتمع، فهو مفكّر يعرف الواجبات التي يحمّله المجتمع كما يستطيع تقديم حلول ومخارج للأزمات التي يواجهها المجتمع. ومن هنا يتجلى الالتزام الاجتماعي للمثقف، وهذا ما يبدو ـ في الوهلة الأولى ـ متناقضاً للأهمية التي توليها القصة الحداثية لما يصطرع في داخل الشخصية بشكل عام والشخصية المثقفة على وجه التحديد، مع أنّ «تركيز الحداثة على الصغير من العالم وليس كبيره، وللبعد الشخصي فيها أهمية تفوق الأهمية الاجتماعية» (چايلدز، ١٣٩٣ش: ٢٩)، لكننا سنرى عبر الدراسة أنّ أزمة المثقف الداخلية الخارجية ومصدر قلقه واغترابه كامنة في تلك العلاقة الإشكالية بين الشخصية المثقفة والمجتمع، فهي تريد إصلاح الثاني وتحسين ظروفه لكنّه لا يقبل بهذا الإصلاح، وينعكس هذا الرفض على الداخل لنشهد صراعاً نفسياً داخلياً لدى الشخصيات المثقفة.

الشخصية المثقفة وتأرجحها بين الأصالة والحداثة

إنّ المهم في القصة القصيرة الحداثية التركيز على العالم الذهني للشخصية مما يجعل المكونات السردية الأخرى تدور في فلك شخصية القصة. من أجل دراسة الشخصية في أعمال گلي ترقي القصصية نشدّد على البعد الحداثي في هذه القصص، لإنّ موضوع هذه الدراسة وهي الشخصيات المثقفة وليدة العصر الحديث فالتركيز على البعد الحداثي

فی القصة والشخصية المثقفة من شأنها أن تمنح انسجاماً للدراسة.

حين نتحدث عن الحداثة فی القصة والشخصية تتبادر إلی الذهن تلقائياً ثنائية الحداثة والأصالة، لتصبح هذه الثنائية الركيزة الثانية للدراسة. وتبنی هذه الثنائية برأينا الخلية المركزية للبنية الفكرية للمثقفين الإيرانيين ومن ثم الركيزة الأساسية للبناء الفكری لدی الشخصيات المثقفة فی نص گلی ترقی، وتتبوأ موقعاً حاسماً لتعامل المثقف مع قضايا المجتمع الأخری مثل الدين والسلطة والجماهير والمرأة والهوية أو العلاقة بين الذات والآخر.

وتعدّ هذه الدراسة قطبی هذه الثنائية بمثابة وحدتين منفصلتين يستحيل كل محاولة للدمج بينهما، فإقصاء أی مكون من مكونات الأصالة أو الحداثة ، سينتج أصالة منقوصة أو حداثة منقوصة (بهرامی كميل، ١٣٩٣ش: ١٤٠-١٦٣)، لا تملك الإيجابيات المتوقعة لكل واحد منهما، لأنّ جدوی الحداثة أو الأصالة وفاعليتهما تكمنان فی العلاقات العضوية بين جميع مكونات أی واحد منهما فلا ينتهی تبنی بعض مكونات الحداثة أو الأصالة ورفضُ المكونات الأخری إلی ما يمتلك ميزات الإثنين بل يسفر عن موت كليهما، دون أن يقدّم بديلاً لهما. يفترض هذا البحث تناقضاً جوهرياً بين قطبی الحداثة والأصالة، فيری تراوح الشخصيات المثقفة أو تأرجحها بين هذين القطبين سمة أساسية لهذه الشخصيات فی القصص المدروسة. فی مجتمع يعيش برزخاً بين الأصالة والحداثة أو يظنّ بالسذاجة أنه فی حالة الانتقال من الأصالة إلی الحداثة، فی مثل هذا المجتمع تقف الشخصية المثقفة فی موقف حرج، نتيجة التناقض بين الاستمرار فی أداء مهام وضعها المجتمع علی عاتقها وبين طموحها لتغير هذا المجتمع طبقاً لرؤاها النقدية الحداثية، ويتجلی هذا الموقف فی اضطرابات نفسية وصراعات داخلية تعانی منها هذه الشخصية. تكشف المقبوسات الآتية من قصة "أنا أيضاً غيفارا" (من هم چگوارا هستم) عن تردد الشخصية المثقفة بين واجباته التقليدية بوصفه والداً وأحلامه كمثقف:

١. «كان عليه أولاً أن يأخذ طنجرة طعام الأولاد إلی المدرسة. كما عليه أن يستلم الملابس من محل كوی الملابس وغسيلها، ويشتری ما كتبتها زوجه، ثمّ يعود إلی البيت لتناول الغداء والعودة إلی المصلحة. تذكّر أنّ عليه أيضاً زيارة حماه فشعر بالإرهاق.»

(ترقى، ١٣٤٨ش: ١٢-١٣)

٢. «تذكّــر أنّه كان من المقرّر وقوع أحداث كثيرة، كان من المقرر حصول ألف تحوّل قبــل بلوغه الأربعين من عمره، ألف معجزة غريبة، ألــف قرار وخيار، ألف تجل، وعلم، وعقيــدة. تذكّر أياماً يطمح بإصرار لإقناع العالم كله، الأيام التى كان على قناعة تامة، تلك الأيام التى كان يظنّ فيها أنّ كلّ شىء رهن إرادته، إيجابيات الأشياء وسلبياتها، ما هو واجب أداؤه وما هو ممنوع.» (المصدر السابق: ١٨-١٩)

فى المقبوس الأول نحن أمام واجبات الشخصية المثقفة بصفتها رجل البيت، ويكشف "كان عليه أولاً" عن الطابع القســرى لهذه الواجبات مما يســفر فى النهاية عن إرهااق الشخصية، وذلك نتيجة تناقضها مع طموح المثقف، كما أنّ اتساع دائرة هذه الواجبات المصحوبة المخصّبة بقوة الاســتمرار ســيزيد الضغط عليها، كما يؤكد الطابع القســرى لهذه الواجبات: «وتذكّر زوجَه وهى مشــغولة بنظافة الغرف والحوش، واضعة الأزهار فى المزهريات، كما أخبرت النســاء ليطبخن معاً شــيرين بلو وفســنجون، وهى الآن تنتظر قدوم زوجها ليقبّل وجهها، مديراً بخور الحرمل حول رأســها مهنئاً عيد ميلادها.» (المصدر السابق: ١٩)

وتبلــغ هذه الأعمال اليومية التى تمثّل واجبات الشــخصية المثقفة بوصفه عضواً فى المجتمع درجة من الترسيخ بحيث هيمنت استحالة رفضها لهذه الواجبات القسرية على لاوعيها، فظهرت هذه الهيمنة بطريقة ضمنية فى المقبوس الثانى، إذ تعدّ أحلامها الفاشلة أحداثــاً كان من المقــرر وقوعها لكنّها لم تتحقق، كأنها معجــزة خرافية غريبة لن تحقق أبداً. وبما أن المعجزة أمر خارق للعادة (الجرجانى، لاتا: ١٨٤)، مخالف للمنطق الطبيعى للأحداث، فتشبيه الأحلام الماضية للشخصية بالمعجزة الغريبة تأكيد لهدر تلك الأحلام: «قال فى نفســه: تعود تلــك الأيام إلى قبل مئة عام، ألف عــام. لم أعد أطيق أكثر من هذا. فى الســنة القادمة أبلغ الأربعين مــن عمرى. صرتُ عجوزاً عاجزاً. واجبى حماية عائلتى، واجبــى تربية أولادى، واجبى الذهاب بهذه الطنجــرة والعودة بها.» (المصدر السابق: ١٩-٢٠)

فقدت الشــخصية المثقفة فى أعماق لا وعيها إيمانها بأحلامها أو ضَعفَ هذا الإيمانُ

لدرجة أنّ كلّ محاولة لاستعادتها يتحوّل إلى حالة من الأسى والأسف يزيد فی تشويش ذهنها المشوش أساساً، فتبذل قصاری جهدها كی لا يفكّر، «مُخفياً تلک الأيام فی جيبه كصورة قديمة محزنة ليرميه بعيداً فی أوّل فرصة.» (المصدر السابق: ١٩)

من تقنيات خلق الدلالة الأدبية اللجوء إلی استخدام الرمز (پاينده، ١٣٨٩ش: ١٠٩) وتستخدم الكاتبة فی قصة "أنا غيفارا أيضاً" رمزی الطنجرة والساعة للتعبير عن دلالتی التشيئ والتكرار المملّ للأعمال الروتينية وكذلک الخوف والقلق علی ضياع الوقت. فالشخصية المثقفة فی قصص گلی ترقی قلقة أبداً علی ضياع الفرصة وسرعة عجلة الزمان، وسواء فی ذلک تلک المواقف التی تتعلق بأحلامها المهدورة أو أوقاتها المهدورة فی سبيل أداء واجباته اليومية: وهذا ما نراه فی جمل مثل «علی أن أصل إلی المدرسة بالسرعة... لا شکّ فی أنّ أولادی الآن يعدّون الدقائق»، «قبل قليل كنت فی الثلاثين من عمری. كيف بلغت فجأة التاسعة والثلاثين؟»، «نظر إلی الساعة، لم يكن لديه متسع من الوقت»، «هذه هی المرة الأولی التی أتأخر...»، «لعل حساب الزمان خرج عن سيطرته. وهل يمكن أن يفتح المرء عينيه ليری ذهاب نصف عمره؟» (ترقی، ١٣٤٨ش: ١٢-٢٠) كما نری تماهياً بين الشخصية المثقفة والطنجرة: «كان قد اشتری هذه الطنجرة قبل سبع سنوات... وكانت هذه الطنجرة إلی جانبه دائماً... كأن بينهما تحالف من نوع ما، علاقة ذاتية من نوع خاص. » (المصدر السابق: ١٦)

تری الشخصية المثقفة بوناً شاسعاً وتناقضاً جوهرياً بين طموحاتها لتحديث المجتمع وتغييره وبين ظروف المجتمع ومتطلباته، فالمجتمع بجماهيره والسلطات التی تحكمه فی قصص گلی ترقی متفقة علی رفض الشخصية المثقفة، وهذه سمة تاريخية للمجتمعات التی تحكمها الأنظمة المستبدة، «إذ إن الاستبداد السياسی، والذی تمظهر أيضاً فی استبداد فكری وتقليد أعمی، منع التطور العلمی الحقيقی وممارسة الاجتهاد بمعنی عام واجتماعی إيجابی، وبالتالی طمس قدرة المجتهدين والعلماء علی تطوير الفكر الإنسانی.» (الموصللی وصافی، ٢٠٠٢م: ١٤) والجدير بالذكر أنّ الكاتبة لا تكتفی فقط بتصوير التعارض بين الشخصيات المثقفة والمجتمع، بل تتناول أيضاً فی قصص مثل "بوران البدينة وأمالها الكبيرة" و"شجرة الكمثری" قصور هذه الشخصية وعجزها

فى تحديد أهدافها، والآليات المناسـبة لبلوغ تلك الأهداف. وأما الردود التى تتبناها الشخصيات المثقفة فتنتج فى منظور هذه الدراسة أربع سمات لهذه الشخصية، ألا وهى:

١. اللا مبالاة لدى الشخصية المثقفة

٢. حذف الشخصية المثقفة

٣. عدول الشخصية المثقفة عن أفكارها

۴. عجز الشخصية المثقفة عن الارتباط بالناس

١) الشخصية المثقفة واللا مبالاة

إنّ موقـف اللامبالاة الذى تتبناها الشـخصية المثقفة فى بعـض قصص گلى ترقى يعود بالأسـاس إلى تعوّد الشـخصية على الخيبة والفشـل، فنرى فى قصة "السفر" من مجموعة "أنا غيفارا أيضاً" شخصية مثقفة تكابد ألماً يرى الأطباء فى قطع الرجل خلاصاً منها، فتحاول شـابةٌ التعاطفَ مع الشخصية المثقفة بقولها: «لا تحزن. سوف تتعوّد. سوف تنسى.» (المصدر السابق: ٥٣)، فيقول المثقف مخاطباً نفسه، دون أن يجهر بالقول فى الردّ على الشابة المتعاطفة: «أنسى ماذا؟ أتعود على ماذا؟ إن حياتى كلها عادة دائمة، إدمان أزلى. أنا بدأت من النسـيان. إنّ دماغى فاقد للذاكـرة، فاقد للماضى، فاقد للتاريخ.» (المصدر السابق: ٥٣)

إنّ تحول الحياة إلى دورة من التكرار العبثى للأحداث والأشـياء لا تستحقّ الجهد لتحقيق الأحلام يجرّ الشخصية المثقفة إلى اللا مبالاة والشعور بالعبثية والعدمية: «أفكّر. ما الفرق بين وجود رجلى وعدمها؟ لا يهمّنى وجود يدى وعدمهما، وجود هذه المدينة وعدمها، وجود هذا العالم وعدمه. أنا أستاذ جامعى، أستاذ فى الفلسفة. يسألنى الطلبة: «هـل العدم موجود أم معـدوم؟ هل كان الوجود عدماً فى البدايـة أم أنه موجود منذ الأزل؟» يهتـف الطلبة وهم يحرّكون أيديهم «لا، هذا مسـتحيل». أمـا أنا فأعدّ قوائم مقاعد الصفّ وأيام العطلة مختلساً النظر إلى الساعة منتظراً بنفاد الصبر نهاية المحاضرة. يريـد الطلبـة أن يعرفوا، أن يفهموا، هـم يؤمنون بالروح والوحـى والعقل والمعجزة.» (المصدر السابق: ٥٢-٥٣)

في مثل هــذا الجوّ المفعم بالعدميــة والعبثية، تبحث الشــخصية المثقفة المرهقة عن الخــلاص: «تعبــتُ، تعبتُ مــن النظروالاســتماع واللمس والأكل والنــوم، من الأيام والليالى. هل من مهرب؟ أ ليس حقّاً ثمة مهرب؟» (المصدر السابق: ٥٤)

تجد هذه اللا مبالاة والعبثية لدى الشــخصية المثقفة مبرّرهما حين نعرف خلفية هذه الشــخصية وأحلامها والشــرخ بين واقعها وطموحاتها: «أذكر تلك الأيام التى كنّا أنا وناصر طالبين مشاكســين ملتزمين يسكن رأسينا ألف مشروع ومشروع. ربما كان ناصر على حقّ. ربما كنتُ أنا على الفطرة شــاعراً. لو قبلت لما حدث ما حدث. لو لم أقبل لما حدث ما حدث. كان ناصر على حقّ. كان على حقّ دون شكّ. أنا على الفطرة شاعر، فليس هنا مكانى.» (المصدر السابق: ٥٧)

تمتاز قصّة "الســفر" بين قصص گلی ترقی القصيرة مــن ناحية نهاية القصة والمصير الــذى تنتهى إليه الشــخصية المثقفــة، كأنّ الكاتبة تقترح مخرجاً للمأزق الذى تعيشــه الشــخصية، إذ نراها تعود مفعمة بالأمل إلى تلك الأحلام المهدروة التى كانت تســكن رأســها فى الماضى، بيد أنّ هذه العودة تكلّفها كثيراً، فتقطع رجلُها كما رأينا كأنّها تدفع فاتورة التأجيــل دون جدوى، فالرجل رمز الحركة والتقــدّم وقطعها قطع الطريق أمام الحركة والتقدم، فالوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعک: «وقف الجميع إلى جانب سريرى ووجوههم مليئة بالحيرة. تمســک زوجى يدى وتنظرنى متحيرة مشــدوهة. صوت بكاء يأتى من نهاية الغرفة. أنا أفكّر بالأيام القادمة. أخفى رأسى فى الملاءة وأغلق عينى، لا يعرف أحد مدى فرحى.» (المصدر السابق: ٦٠). لعلّ أقلّ فائدة تجنيها الشخصية المثقفة خلاصها من الوضع النفســى الذى كانت تعيشــه قبل العودة إلى الإيمان بأحلامها التى تعيشها فى الماضى.

وبالانتقال إلى قصة "الشــجرة"، نرى أنّ اللا مبالاة تبلغ درجة من القوة تحول دون قيام الشخصية المثقفة بأعمالها الشــخصية، وكأنّ فى العنوان استعارة لهبوط الشخصية المثقفــة إلى الحياة النباتيــة: «وتقول زوجى: من أجلک فقــط أطلب منک بإصرار أن تســتحمّ وتبدّل ملابســک، وتلمّع حذاءک، لتصبح إنســاناً كاملاً من جديد. وأنا أقول: لا يهمّنــى أننى أصبحتُ مثل كلــب، وأنّ رائحتى كريهة، لا يهمّنــى أنّنى أصبحت مثل

الجذاميين وأنّ جلدى خشن جداً. ليتنى صرت أسوء.» (المصدر السابق: ١٠٩-١١٠)

حين ترى الشخصية المثقفة تبدّد أحلامها وطموحاتها، فإنّها تدير الظهر لكلّ ما هو معتاد وضرورى فى الحياة اليومية، ويبلغ هذا الردّ تجاه الهزيمة مبلغاً تبتعد الشخصية عن كلّ ما هو من صميم الحياة الإنسانية، ونراها تردّ على أقربائها وهم يسألونها عن سبب بطالتها بقولها: « أولاً إنّ العمل شأن من شؤون الحمير، ثانياً من يستطيع مثلى تكسير الكيلوين من البذور والمكسّرات يومياً، ثالثاً إنّ الرائحة الطيبة الإنسانية مطلوبة محبّذة جدّاً. أقسمكم بالله امنحونى بقعة صغيرة من الأرض فى الحاكورة، أو المستودع، أو المرحاض، واتركونى أنام كيفما شئتُ. أنا أعرف أنّ الخادمة تقول فى نفسها: السيد بقرة، بقرة مريضة نتنة. أريد أن أثبت لها أنّ السيد أسوء من البقرة، وأنّه غادر المرحلة الحيوانية إلى المرحلة النباتية، وسوف يصبح جماداً.» (المصدر السابق: ١١٢)

فى مثل هذه الحالة تتحوّل الشخصية المثقفة إلى عالة على الآخرين، مع ذلك لا تهتمّ بهواجسهم، لأنّها تعيش فى الأوهام، إذ ترى نفسها صفوة الناس وذخيرتهم، وإنقاذاً لهم فى المسقبل: «تركتْ لى زوجى خمسين توماناً. لا أعرف سرّ تركها ثلاثين توماناً إضافياً. على أية حال أنا أفرح دائماً على زيادة ميزانيتى الخاصة. ويهتز محمود رأسه بالحيرة ويقول: «اخس عليك يا عديم الرجولة. أين ذهبت رجولتك؟ إلى متى تُعيلك زوجك؟» أقول ضاحكاً: «أيها الصديق الشفيق، لماذا لا تريد أن تفهم أننى صفوة البشر، شاعر الستقبل، منقذ الإنسان؟ لماذا لا تفهم أنّ عليهم أن يدلّلونى أكثر وأن يعرفوا قدرى أكثر؟» (المصدر السابق: ١١٦-١١٧)

وتبلغ هذه اللا مبالاة أوجها حين لا تهتمّ الشخصية المثقفة بموت أمّها: «ما يهمّنى أنّها على وشك الموت. هذا أفضل. دون شكّ هى الآن تنتظرنى وتنادينى، لكنّنى لا أريد أن أراها.» (المصدر السابق: ١٢١)

إنّ للشخصية المثقفة فى قصة "الشجرة"، كالشخصيات المثقّفة الأخرى فى قصص گلى ترقى ماضياً طموحاً مهدوراً وواقعاً مهزوماً تعيشه الآن، وخلق هذا الشرخُ بين الطموح والواقع الخيبةَ والاضطراب النفسى لدى الشخصية المثقفة: «أنا أقول: اتركهم كى يقولوا ما يريدون. اتركهم يتهامسون، يتغامزون. اتركهم يبصقون خلفى، يشتمون،

يتقيأون. لكننـــی لا أتحرّک قيد أنملة عن مكانی. أتحرّک لأقول ماذا؟ لأهتف أننی جئتُ لأبنـــی، لأعمّـــر، لأخلق؟ لأهتف يا أيهـــا الناس هذا أنا، وهذه أرضـــی، وهذا تاريخی، وهذا وســـام شـــرفی؟ لا، أنا أجلس هنا، ولا أتحرک.» (المصدر السابق: ١١٠-١١١). ولا شـــکّ فی أنّ هذه اللا مبالاة المتغطـــرس المتوهم ردّة فعل مرضية تجاه قمع المجتمع وتجاهله لطاقات الشـــخصية المثقفـــة وطموحاتها لما تعدّها بنـــاء للمجتمع، وإعماراً له وإنقاذاً للإنسان.

الشخصية المثقفة والحذف

لو سعت الشخصية المثقفة إلی مقاومة تصرّفات المجتمع ومؤسسات السلطة المضادّة لطموحـــات الشـــخصية، فيلجأ هذا المجتمع وتلک المؤسســـات إلی الحذف الحقيقی أو المجازی للشـــخصية المثقفة، فنری فی "الضيافة" (ضيافت) أنّ الشـــخصية المثقفة لا تجد خلاصاً إلا فی الانتحار، كما نراها فی قصة "العادات الغريبة للسيد ألف فی الغربة" من مجموعة "الذكريات المبعثرة" تضطر إلی مغادرة البلاد والهجرة.

يســـمّی الســـارد الشـــخصية المثقفة فی قصة "العادات الغريبة الســـيد أ فی الغربة"، "الســـيد أ" علی ســـبيل الاختصار. ويضطرّ السيد أ الأستاذ الســـابق لمادة التاريخ فی المدارس الثانوية إلی مغادرة البلاد بعد انتصار الثورة الإســـلامية الإيرانية عام ١٩٧٩ م، الأمـــر الـــذی يخلق له ظروفاً صعبـــة فی الاغتراب، كما أنّ للشـــخصية ماضياً مليئة بالاضطرابـــات النفســـية. وتعبّر القصة عن هذه الاضطرابات عبر الترميز بألم جســـدی تعانی منه الشـــخصية المثقفة، كما نری فی بداية القصة: «فی الصباح اســـتيقظ السيد أ فجأة من النوم، وشـــعر بألم غريب فی بطنه. شـــعر بالبرد، واضطراب خفيف يسری فی جســـده مثل ألم جسدی. أرهف السمع، حاول أن ينام... لكنّ خفقاناً مفاجئاً لقلبه أيقظه ثانية، وبقی متحيراً محدّقاً إلی الأشـــياء والأشباح الغريبة التی تحيط به، كمن غاص فی بحيرة من الهذيان عميقةٍ.» (ترقی، ١٣٧١ش: ٢٠٠)

والغريب أنّ الأذی التی يتلقاها "الســـيد أ" قادمة من ناحية الذين تراهم الشخصية المثقفة قريبن منها، وباختصار إنّ المجتمع الذی تفكّر الشـــخصية المثقفة فی إصلاحه هو

الذى يقمعها قبل السلطة ومؤسساتها القمعية: « الحقّ على تلاميذه، تلاميذه الأحباء، أولاده. هم الذين أصدروا حكم الإعدام عليه، لو لم يرموا رأسه بالحجارة من نافذة الصف فى الطابق الثانى، لما انتهى إلى هذه النهاية. لم يكن يصدّق. كان يظنّ أنّه ما يراه من قبيل ما يراه النائم فى نومه... كان يسأل نفسه مئة مرة يومياً: «أى تلميذ من تلامذته الأحبّاء رمى مؤخرة رأسه بتلك الحجارة اللعينة، ولماذا؟» ... كان يحبّ تلاميذه. كان قد ربّاهم، مضحياً بحياته ومستقبله من أجلهم. كان يقول: «هؤلاء أولادى، عصافير حديقتى" كان دائم الخوف على طيوره الصغيرة.»» (المصدر السابق: ٢٠٣-٢٠٤)

إنّ هذا الحوار الداخلى للشخصية المثقفة يكشف عن طبيعة العلاقات بين هذه الشخصية والمجتمع الذى تطمح إلى إصلاحه، ويبدو أنّ هناك مشكلة فى هذه العلاقة، ولعلّ المشكلة فى غياب تعارف وحوار بين طرفى هذه العلاقة، فالشخصية المثقفة تريد من المجتمع أن يقدّر جهودها، ظانّة أنّ علاقة الحبّ التى تربطها بالمجتمع والجماهير علاقة حبّ متبادلة، لكنّ غياب حوار بين الطرفيين يفرض جهلاً متبادلاً بين الطرفين بما يضمره كل منهما، والصدمة للطرفين وليس للشخصية المثقفة فحسب. وهنا يتبادر إلى الذهن كلام الشاعر الإيرانى بابا طاهر حين يقول:

چه خوش بى مهربانى هر دو سر بى — كه يك سر مهربانى دردسر بى

اگر مجنون دل شوريده اى داشت — دل ليلى از آن شوريده تر بى

(بابا طاهر، ١٣٧٤ش: ٣٤٢)

- يا حبذا لحبٍّ له رأسان، فرأس واحد للحبّ ليس سوى المشكلة، إن كان للمجنون قلب عاشق، فلليلى قلب فيه عشق أكبر.

إنّ الشخصية المثقفة فى هذه القصة تشبه كثيراً الشخصية المثقفة فى قصص مجموعة "أنا غيفارا أيضاً"، خاصة فى تراوحها وتردّدها بين الماضى المهدور والمستقبل الغامض: «كان قد كتب إلى السيد فاضلى: «أنا ضائع تائه هنا لا أعرف معنى الأشياء. ليس لى ماضٍ، وتصوّرى للمستقبل كلّه لا يصل إلى نهاية الأسبوع» كما كتبت إليه السيدة نبوت: «انظر إلى الأمام. اذهبْ وانظرْ إلى أين تصل. لعلّ شيئاً جديداً حدث لك. لعلك اكتشفت شيئاً جديداً.» كانا على حقّ. كان أمامه أربعون سنة أخرى... لم تكن الحياة إلا

المستقبل، والانتظار لأيام أفضل. سحقاً للماضی، سحقاً للأقرباء والوطن والذكريات.» (المصدر السابق: ٢٠٣-٢٠٤)

إنّ الشخصية المثقفة (السيد أ) فی "العادات الغريبة للسيد أ فی الغربة" تشبه كثيراً الشخصية المثقفة فی قصة "أنا غيفارا أيضا" (السيد حيدری) مع فارق أنّ "السيد أ"، وهو أقرب إلينا من ناحية زمنی القصة والكتابة، قد اجتاز عقبة صراعه الداخلی لحسم أحد خياريه الوحيدين البقاء فی الوطن أو مغادرته، ويروی لنا السارد ماضی الشخصية عبر تقنية الاسترجاع. بالإضافة إلی الهجرة وحياة الاغتراب خارج الوطن، إنّ أحداثاً مثل أحداث الثورة الإسلامية تفرّق بين القصتين والشخصيتين المثقفتين.

ويذكر أنّ مغادرة الوطن لا يخفّف مما تعانيه الشخصية المثقفة بل تزيد هماً إلی همومها فنراها تتمنّی بيأس العودة إلی الوطن، لأنّ الغربة عن الوطن وتعامل الآخر الغربی مع الشرقيين اللاجئين إليه لا يسمحان للشخصية أن تدير ظهرها «إلی تاريخ الأباء وشريعة حمورابی وتخت جمشيد.» (المصدر السابق: ٢٠٤-٢٠٥)، كما تطلب منها السيدة نبوت. وتصوّر القصة تعامل الآخر الغربی السیء مع الشرقيين فی مشهد تصرخ بوّابة غربية فی وجه مستأجر هندی يسكن البناية نفسها التی يسكنها "السيد أ" : «صوتٌ عالٍ خشنٌ كان يأتيه من الخارج. السيدة البوابة كانت تشاجر مع المستأجر الهندی فی الطابق الأسفل. حدّق "السيد أ " بقلق إلی باب غرفته.» (المصدر السابق: ٢٠٥) واضح أنّ هذا "المشهد الصوتی" يقطع كالمقصّ آمال "السيد أ" لحياة "جديدة" فی الغرب، كما كتبت إليه "السيدة نبوت"، وهی تحرّضه علی الهجرة: «عليک أن تدخل زماناً جديداً، مكاناً جديداً، تاريخاً جديداً برؤی وتجارب جديدة. » (المصدر السابق: ٢٠٤-٢٠٥). وتكتشف الشخصية المثقفة أنّ الحاضر والمستقبل فی أرض الآخر ليس أقلّ عذاباً وأذی مما كابدته فی أرضها أرض الذات، ومن هنا يقوی هاجس العودة إلی الوطن، فـ "لا يحکّ جلدی مثل ظفری".

الشخصية المثقفة والعدول عن أفكارها

ونری فی بعض قصص گلی ترقی ملامح لانقلاب الشخصية المثقفة علی أفكارها.

ونقصد بالانقلاب هنا عدول الشخصية المثقفة عن أفكارها وطموحاتها التغييرية، والتحوّل منها إلى ضدّها، أو وقوفها إلى جانب السلطة السياسية أو الاجتماعية التى تعارض تلك الأفكار والطموحات. ونرى فى قصة "أنا غيفارا أيضاً" أنّ السيد حيدرى ينتهج سلوكاً معارضاً لأفكاره النقدية الإصلاحية، فيبدأ بتجارة الخشب والأرض، كما يغرق فى ملذّات الحياة اليومية، مع أنّه كان قبل تحوّله "مؤمناً بالحبّ والجمال والتعالى والعروج والتكامل، مؤمناً بشىء وراء الأشياء المادية، والقرض والتوفير والتأمين والصحف والقمر والصاروخ والتطوّر والعلم والثورة، مؤمناً بشيء وراء الكذب والتزلف والرثاء وعيد الميلاد والذكرى السنوية للزواج والزيارات العائلية وتقبيل أيدى الحماة وكبار العائلة، مؤمناً بشيء وراء الشريعة والطريقة وهذا الزمن الفانى والمكان التافه"(ترقى، ١٣٤٨ش: ٢٥)

إنّ هذه الصورة للشخصية المثقفة قبل تحوّلها عن نهجها التنويرى تذكّرنا بالشخصية المثالية لدى الشاعر الإيرانى الكبير الخيام النيشابورى، إذ يقول:

رندى ديدم نشسته بر خنگ زمين　　نه كفر ونه اسلام ونه دنيا ونه دين

نه حق نه حقيقت نه شريعت نه يقين　　اندر دو جهان كه را بود زهره اين

- رأيت خليعاً جالساً على حصان الأرض الأشهب، فلا يهمّه الكفر والإسلام والدنيا والدين والحقُ والحقيقة والشريعة واليقينُ، من يجرأ على ذلك فى الدارين.

ولا شكّ أنّ تقريب صورة الشخصية المثقفة ـ قبل انقلابها على أفكارها ـ من صورة شخصية "الخليع" (رند بالفارسية) المفضلة لدى الخيام، يزيد وقع الصدمة التى يتلقاها المتلقى ـ خاصة ذلك الذى على معرفة بالفكر الإيرانى فى نزوعه الخيامى والحافظى (نسبة إلى الحافظ الشيرازى)، حين يرى تحوّل الشخصية عن قناعاتها إلى تجارة الخشب وسمسرة الأرض.

الشخصية المثقفة وعجزها عن الارتباط بالجمهور

نرى فى بعض قصص گلى ترقى أنّ الشخصيات المثقفة عاجزة عن الارتباط بالناس، ولا فرق فى هذه الناحية بين الشخصيات التى تبقى ملتزمة بأفكارها وقناعاتها أو تلك

التـــی تخون هذه الأفكار والقناعات، كذلک بین الشـــخصيات التی تعيش نوعاً من اللا مبالاة أو تلک التی تواجه نوعاً من الحذف. يذهب الناقد الإيرانی حســـين پاينده فی دراسته لقصة "شجرة الكمثری" من مجموعة "مكان آخر" (جايی ديگر) لگلی ترقی إلی أنّ فی هذه القصة ثيمة أساســـية يسميها "فرصة مهدورة للحبّ" ضاعت وأنّ الشخصية الأصلية لهذه القصة هی المســـؤولة عن هذا الهـــدر والضياع لفرصة الحبّ لأنّها لم تغتنم الفرصة فی زمانها المناسب. (پاينده، ١٣٨٩ش: ١١١)

برأينا أنّ هذا الهدر للفرصة من جانب الشخصية الأصلية فی هذه القصة وهی كاتبة ومختصة فی مجال الفلسفة، سببها الرئيس عجز المثقف عن الاتصال بالناس، ويتجلّی هذا العجز ـ البارز فی قصة "شجرة الكمثری" ـ فی أنانية الشخصية فی تعامل الشخصية مع الناس، وعدم اهتمامها بما يجول فی رؤوســـهم، فإنّها تعيش برجاً من العاج لا تری إلّا نفسها وما يخصّها، غير مهتمة بما يشعر به الأناس البسطاء العاديين، مع أنّهم أهمّ حاجز أمام الحركات التغييرية التی قام بها المثقّفون الإيرانيون منذ منتصف القرن التاسع عشر حتی الآن، فشكّلت جماهيرُ الناس بجهلها ومستوی ثقافتها التنويرية المتدنّی لقمةً دسمةً وسهلةً تغذّی قوی الاستبداد والاستغلال. (ملايری، ٢٠١٦م: ١٨٨) ومن هنا تبرز أهمية اتصال الشخصية المثقفة بجماهير الناس من أجل توعيتهم ورفع مستواهم المعرفی، وإلّا تحوّلت الثورة والحركات التغييرية التی يلتحق بركبها هذه الجماهير، إلی أمواج يمتطيها راكبـــی الأمواج لأن هذه الجماهير لا تمتلک عادة الثقافة التغييرية التی هی نتاج تغيير معرفی فی عقلية أفراد المجتمع. (المرجع السابق: ١٩٩)

ونری فی بداية قصة "شـــجرة الكمثری" حواراً داخلياً للشـــخصية المثقفة تتحدث عن علاقتها بشـــخصية البستانی فی القصة: «أفتح عينی لأراه خلف نافذة غرفتی واقفاً بانتظار، هو لا يفهم أنّ المصير الحزين للنباتات البلهاء وســـرّاء الأعشاب وضراءها لا يمتّ لی بأية صلة، فأنا كاتب فيلســـوف. لا يعرف أنّ اهتمامی منصبّ علی مكان آخر، غير مكان هذه الأشـــغال اليومية الصغيرة التافهة... ولا أهتمّ به... .» (ترقی، ١٣٨٤ش: ١٢٥)

وتتجلّی أنانية الشخصية المثقّفة فی أكثر مواقف هذه الشخصية تجاه الناس البسطاء،

لكنّ التجلّى الأبرز لهذه السمة المناقضة لرسالتها التنويرية المرتبطة بـ «الأوضاع العامة للمجتمع» (فضل، ١٩٩٩م: ٣٣) نراها فى موقفها من السيدة"م" التى كانت تربطهما علاقة غرامية، وذلك حين تقف فى مفترق طريقى السياسة بمفهومها الشخصى النفعى والحبّ الذى يمثّل أبرز صور العلاقة بالناس ـ وخاصة النساء منهم ـ وأمتنها: «تبقى رسائل "م" دون ردّ، لا يهمّنى هذا. صارت "م" جزءاً من الحزب والرفيق ستالين والرفاق الآخرين. إنّ الحزب يجذبنى أكثر من حذاء"ميم" الكتّانى.» (المصدر السابق: ١٤٩)

فى قصّة "پوران السمينة وآمالها الكبيرة" نعايش أيضاً عجزاً لدى الشخصية المثقفة فى خلق علاقة سليمة بالناس. لعلّنا استطعنا عدّ الراوى وصديقتها پوران رمزين للشخصيات المثقفة التى تخطو خطوات عشوائية تفتقر إلى الحدّ الأدنى من العقلانية وفهم الواقع. كأنّنا أمام نقد الكاتبة لغياب النضج الفكرى لطائفة من المثقفين الإيرانيين، وعدم معرفتهم للمجتمع، ومن ثمّ عدم مقدرتهم عن تأسيس علاقة سليمة بهذا المجتمع. وتعيش الشخصيتان المثقفتان الرمزيتان، الراوى وپوران، أوهاماً لإنقاذ الجماهير الفقيرة من "براثن" الشريحة الثرية، لكنّهما تمسيان ألعوبتين فى يدى شخصية مثقفة أخرى انتهازية اسمها "پرويز"، وذلك نتيجة سذاجتهما وعدم نضجهما الفكرى الاجتماعى، وپرويز هذا نموذج للشخصيات المثقفة التى يسميها المفكّر إدوارد سعيد المثقفين المحترفين (سعيد، ١٣٨٢ش: ١٢٣) الذين يحاولون عبر الخداع استغلال الآخرين من الجماهير و"المثقفين الأطفال"، وكلّهم من الحمير كما يقول الراوى، لخدمة مصالحهم الخاصة. وتمّهد الشخصيتان المثقفتان الراوى و"پوران" الأرضية لـ"پرويز". فهما تفعلان ما لا يصلح شأناً من شؤون المجتمع والفقراء، بل يزيد طين المشكلة بلّة، فيجعل ماء المجتمع عكراً، مما يسهّل الأمر للذين يريدون الصيد فى الماء العكر، كما تقول الحكمة الشهيرة. مع أننا نرى فى نهاية القصة ردّاً غاضباً للراوى على "پرويز"، إذ يردّ له الكيل بصفعة مؤلمة فى وجهه، لكنّ هذا الردّ العاطفى الثورى لا يقدّم حلاً جذرياً لمشكلة الاستغلال، كما لا يغير شيئاً فى الواقع الذى يعيشه المجتمع، فـ"پرويز" «قد وجد حميراً آخرين.» (ترقى، ١٣٩٣ش: ١٥٩)، حسب تعبير الراوى.

النتيجة

تراءى لنا فی ضوء ما تقدّم أنّ الميزة الأساسية للشخصية المثقفة فی قصص الكاتبة الإيرانيــة گلی ترقی تتمثّل فی تأرجح هذه الشــخصية بــين الأصالة والحداثة، بين ما يريده المجتمع كشــخص على عاتقه مسؤوليات عائلية وبين ما يعدّه غرامشی مسؤولية تغييرية إزاء المجتمع، أی ما يشكّل طموح الشخصية المثقفة وقناعاتها الفكرية لإصلاح المجتمع. وتنشــأ عن هذا التأرجح أو الصراع الداخلی الذی ينشــأ داخل الشــخصية نتيجة ثنائية الأصالة والحداثة سمات أساســية للشخصية المثقفة شكلّت أهم فصول هذه الدراسة، ألا وهی:

١. اللامبالاة لدى الشخصية المثقفة

٢. حذف الشخصية المثقفة

٣. عدول الشخصية المثقفة عن أفكارها

۴. عجز الشخصية المثقفة عن الارتباط بالناس

و رأينــا أنّ الشــخصية المثقفة فی بعض القصص ترتكن إلــى حالة اللامبالاة إذ لا تهمّها هموم الآخرين وهواجسهم، كما رأينا شخصيات مثقفة تلتزم بأفكارها وقناعاتها لكنّهــا تواجه القمع والحذف من المجتمع، فيضطرّ إلــى الهجرة أو الانتحار، لكنّنا رأينا شــخصيات مثقفة تقلّب ظهر المجنّ لطموحاتها التی عاشتها فترة من الزمن وتنتقل إلى الخنــدق المعارض لتلك الطموحات، كما تبدّى لنا عجز لدى الشــخصيات المثقفة فی بعض القصص عن الاتصال بالجماهير.

المصادر و المراجع

احمدی، بابک. (١٣٨٨ش). ساختار و تاويل متن. چ ١٠. طهران: مركز.
باباطاهر. (١٣٧٤ش). ترانه های باباطاهر. چ١. تهران: قديانی.
بهرامی كميل، نظام. (١٣٩٣ش). گونه شناسی روشنفكران ايرانی. چ١. طهران: كوير.
پاينده، حسين. (١٣٨٩ش). داستان كوتاه در ايران (داستان مدرن). چ١. طهران: نيلوفر.
ترقی، گلی. (١٣٨٤ش). جايی ديگر. چ ٤. طهران: نيلوفر.
ـــــ . (١٣٧١ش). خاطره های پراكنده. چ١. طهران: باغ آينه.

ـــــ . (١٣٩٣شa). فرصت دوباره. چ ٢. طهران: نيلوفر.

ـــــ . (١٣٤٨ش). من هم چگوارا هستم. چ١. طهران: مرواريد.

چايلدز، پيتر. (١٣٩٣ش). مدرنيسم. ترجمه رضا رضايى. چ٥. طهران: نشر ماهى.

زرلكى، شهلا. (١٣٨٩ش). خلسه خاطرات: تحليل و بررسى آثار گلى ترقى. چ١. طهران: نيلوفر.

سعيد، ادوارد. (١٣٨٢ش). نقش روشنفكر. ترجمه: حميد عضدانلو. چ ٢. طهران: نى.

الشريف الجراجانى، على بن محمد.(لاتا). معجم التعريفات. القاهرة: دار الفضيلة.

گلشيرى، احمد. (١٣٨٩ش). بهترين داستان هاى جهان. چ١. طهران: عصر داستان.

ملايرى، يدالله. (٢٠١٦م). الجيران فى شـرق المتوسط: الرواية السياسية بين الفارسية والعربية؛ أحمد محمود وعبدالرحمن منيف نموذجاً. ط١. بيروت: دار الطليعة.

الموصللى، أحمد؛ لؤى صافى. (٢٠٠٢م). جذور أزمة المثقف فى الوطن العربى. ط١. دمشق: دار الفكر.

ميرصادقى، جمال. (١٣٨٨ش). عناصر داستان، چ ٦. طهران: سخن.

وسـتلند، پيتر. (١٣٧١ش). شـيوه هاى داستان نويسـى. ترجمة: محمد حسين عباسپور تميجانى. چ١. طهران: مينا.

هاوتورن، جرمى. (١٣٩٤ش). پيش درآمدى بر شـناخت رمان. ترجمة: شـاپور بهيان. چ١. طهران: چشمه.

آقاجانى، سميه؛ وملايرى، يد الله. (١٣٩٦ش/ ٢٠١٧م). «صورة الشرق والغرب فى قصتى "سفر أمينة العظيم" لگلى ترقى و"سجّل أنا لست عربية" لغادة السمان: دراسة مقارنة». فصلية إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى. السنة ٧. العدد ٢٨. صص ٤٧-٣١

ترقـى، گلـى. (١٣٩٣شb). «گفتگو با گلـى ترقى». مجله بخـارا. بهمـن. http://bukharamag.com/1393.11.7284.html

صلاح، فضل. (١٩٩٩م). « المثقف والسـلطة السياسـية والدينية ». مجلة الآداب. السـنة ٤٧. ٢/١ . العدد ٤٧. صص ٣٨-٣٣

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة – العدد الخامس والثلاثون – خريف ١٣٩٨ش/أيلول ٢٠١٩م

صص ٩٤ ـ ٧١

ابستمولوجيا الذات فی المثنوی من منظور منهج سبینوزا المیتادیکارتی؛ دراسة مقارنة

ربابه عباسی‌صاحبی*

حسین منصوریان سرخگریه (الكاتب المسؤول)**

رضا فرصتی جوییاری***

الملخص

یقوم هذا البحث بدراسة "ابستمولوجیا الذات" أو "نظرية معرفة النفس" عند جلال الدين الرومی وسبینوزا دراسة مقارنة. تشیر فرضیات البحث إلی أن هناک تشابهات جوهریة بین الرؤیة الصوفیة القائمة علی "وحدة الوجود" عند جلال الدین الرومی وبین نظریة "وحدة الجوهر" عند سبینوزا. وبما أن سبینوزا یتبع أسلوب دیکارت فی "العقلانیة"، ولکن علی عکس دیکارت التعددی، فإن لدیه وجهة نظر موحدة فی مناقشة "جوهر الوجود"، حیث یشترک مع أفکار جلال الدین الرومی فی "المثنوی المعنوی". لهذا فإن رؤیة سبینوزا المیتادیکارتیة فی معرفة الذات، خضعت فی هذا البحث لدراسة مقارنة بناء علی افتراض أن الذات فی هذه الحالة لها دلالة غیر ما تدل علیه النفس والروح فی جوهرها وسلوکها. یقوم هذا البحث معتمداً علی المنهج الوصفی التحلیلی بالردّ علی أسئلة حول طبیعة النفس وأصلها، کیفیة کبحها والتحکم فیها ومدی تأثیر الجبر والاختیار أو إرادة الإنسان فی التعبیر عن رغبات النفس، وهی دراسة مقارنة متعددة التخصصات فی المجالین النقد الفلسفی والنقد الصوفی. کما أن البحث توصل إلی نتیجة تفید بأنه لا یوجد اختلاف فی طبیعة الذات (النفس) وحالاتها وتسلسل مراتبها وطریقة کبحها وصلتها بالخیار وإرادة الإنسان فی النظریتین ما عدا فی "أسلوب المعرفة" وطریقة إدراکها.

الكلمات الدليلية: علم معرفة النفس، وحدة الجوهر، وحدة الوجود، المثنوی، سبینوزا.

*. طالبة دكتوراه فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع قائمشهر، **جامعة آزاد الإسلامية**، مازندران، إیران. abbasi6770@yahoo.com

. أستاذ مشارک فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع قائمشهر، **جامعة آزاد الإسلامية، مازندران، إیران. Hosein.mansoorian@yahoo.com

***. أستاذ مساعد فی قسم اللغة الفارسية وآدابها، فرع قائمشهر، جامعة آزاد الإسلامية، مازندران، إیران. d.r.forsati@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/١٢ش — تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/١٨ش

المقدمة

جعــل غالبية المتحدثــين معرفة النفس إلى جانب معرفــة الحقيقة، ذلك لأن معرفة الذات توفّر للبشر إمكانية التقرب الحقيقي للإله. هناک أمثلة تشير إلى تأكيد الصوفيين علــى معرفــة الذات وعلاقتها بمعرفة الله، فإنها إن دلّت على شــيء فإنما تدل على هذه العلاقة وأهميتها. يقول الهجويري في "كشــف المحجوب": «لا يفيد للمرء رياضة النفس وتهذيبهــا ما لم تمكّنه من حصــول المعرفة بالنفس ... ويقول الرســول (ص): من عرف نفســه فقد عرف ربّه أي من عرف نفســه بالفناء فقد عرف ربّه بالبقاء ... .» (الهجويري، ۱۳۸۷ش: ۲٤۷) تعــدّ معرفة النفس في رأي جلال الدين الرومي شــأنه شــأن ســائر الصوفية الإسلاميين من أرقى المعارف وأكثرها أهمية. ويعتقد أنها «معرفة مقدسة ونقية تُعين الإنســان في معرفة نفســه ولكن أســفاً أن المرء يحل جميع العقد إلا عقدة نفسه.» (زماني، ۱۳۹۱ش: ۲۳۱)

يقول شــهاب الدين السهروردي، أيضاً، في إشارة إلى الحديث الشهير للنبي الأكرم (ص): «إن معرفــة الربّ تتطلب معرفة الذات أولــاً ... ومثاله أنّ من أراد الصعود إلى الســطح، فلابد من ســلّم لكي يرتقي به وإلا فــلا يمكن الصعود إليه.» (الســهروردي، ۱۳۷۲ش، ج۳: ۳٤۷) مع المثال الذي قدمه شيخ الإشراق، يمكن للمرء أن يفهم ضرورة معرفــة الذات بطريقة ملموســة وجعلها أداة لتحليل مقارن للمعرفــة الذاتية من جهة، والتصوف والفلســفة من جهة أخرى، كما يمكن طرح الأسئلة التالية: ما هو دور طبيعة الذات وأصلها في أفكار سبينوزا والرومي؟ وهل تؤثر طبيعتها على جماح النفس؟ وهل يمكــن كبح جماح النفس؟ وكيف تظهر الأفعــال والصفات والأحوال عند كل من جلال الدين الرومي وسبينوزا؟ وهنا يطرح السؤال الأساسي نفسه حول مدى اعتقاد الرومي وســبينوزا بالإرادة الإنسانية في الســعي وراء الرغبات الإنسانية. وفقا لهذه الأسئلة، تطرح الفرضيات التالية: بأن طبيعة الذات ووظائفها شــيئان مســتقلان تفتقدان للمادة بطبيعتهما وأن جماح النفس يمكن كبحه بطبيعته. والفرضية المســتندة إلى السؤال الثاني؛ هي أن صدور أحوال النفس وأفعالها لدى سبينوزا والرومي لها تأثيرات متزامنة، بينما الفرضيــة القائمة على مســتوى الإدراک العقلاني والإرادة في رأي كل من ســبينوزا

والرومى تطرح ضمن نسـبة الإرادة البشـرية فـى ظهور الرغبات الإنسـانية. فيتخذ هذا البحث من هذا الموضوع ذريعة لدراسـة أسـس معرفة الـذات (الطبيعة، الصفات والأحـوال، المراتب، طريقة الكبح، طريقة الإدراك، وما إلى ذلك) فى فكر الرومى – وهو صوفى للغاية – على أسـاس موقف يستند إلى العقلانية. فى هذا الصدد، يمكن أن تكون أفكار باروخ سـبينوزا[1] مناسبة جيدة لهذه المقارنة، نظراً إلى أن سبينوزا يعارض طريقة ديكارت فى "ثنائية الجوهر" إلى "وحدة الجوهر"، ما يؤكد على مرتكز سبينوزا على وحدة الوجود التى تجاوز بها ثنائية ديكارت.

أسئلة البحث

فـى هذه الدراسـة المعرفيـة للنفس، هناك عـدة جوانب: "الطبيعـة" أو "الماهية"، "الصفات، الأحوال والأفعال"، "كيفية التحكم"، "التسلسـل فى المراتب" و"تأثير النفس على إرادة الإنسان". وتسمية منهجه بـ "الميتاديكارتى" فى هذا البحث، يجب القول أولاً إن "طريقة المعرفة" عند ديكارت وسبينوزا "متشابهة وقائمة على"جوهر العقل"؛ إلا أن سبينوزا يؤمن بوحدة الجوهر على عكس ما يراه ديكارت فى ثنائيته وتعدده وهذا ما نرمى دراسـته فى هذا البحث. فرضية البحث هى أن وجهة نظر سبينوزا مطابقة تقريباً لمـا يعتقده الصوفيون مثل الرومى حول "وحدة الوجود". لذلك، تكمن أهمية وجهة نظر سبينوزا فى الإجابة على هذا السوال وهو؛كيف يؤمن الفيلسوف الذى يؤمن بـ "العقلانية" – مع القيود التى يفرضها الأسلوب العقلانى – بـ "وحدة الجوهر" وفى معتقده هذا، كيف يـرى النفس التى تحظى عند الصوفية بأهمية كبيرة لجموحها وطبيعتها المتمردة؟ ما هى طبيعتها؟ ما علاقتها بالعقل؟ كيف تتمرد أصلا؟ ما يجب القيام به للسيطرة عليها؟ والأهم من ذلك، وفقاً لنظرية سـبينوزا، هل يمكن اعتبار الإنسـان مخـيراً أم مجبراً على كبح النفس وتربيتها؟ وأين تختلف وجهة نظره عما يعتقده الرومى، وإلى أى مدى تتشـابه؟

خلفية البحث

بما أن "النفس" تعدّ دلالة متعددة التخصصات فى الفلسفة والتصوف فى هذا البحث

1. Baruch Spinoza (1677-1632).

بالذات، والتصوف هنا سائد على نصوص المثنوى بأكمله من جهة، والفلسفة التى نتناولها تتميز بأفكار ديكارتية وأفكار سبينوزا المعروفة بالميتاديكارتية من جهة أخرى، فلم يتناول أى بحث من قبلُ نظريةَ معرفة النفس فى دراسة أفكار جلال الدين الرومى وسبينوزا على أساس "الجوهر" و"طريقة الإدراک والتفكير" دراسة مقارنة بشكل مستقل. ولكن هناک دراسات ومقالات ذات صلة بموضوع البحث هذا، كـ "علاقة العقل والجسد عند ابن ميمون وسبينوزا" فى مجلة "التأملات الفلسفية"، جامعة زنجان، ربيع وصيف عام ١٣٩٦ش، رقم ١٨، صص ١٨١-٢٠٦، بقلم عباس فن أصل ويوسف نوظهور ومرتضى شجارى. كما يبدو فقد تناولت هذه الدراسة جانباً من بحثنا وهو رؤية سبينوزا فى الثنائية الوجودية، كما أن المقارنة التى تناولتها الدراسة بين الرؤيتين فلسفية بحتة لا تخرج عن نطاق تخصصها وهذه ما يجعلها تختلف عن دراستنا فى هذا البحث.

ومن المقالات ذات الصلة، "نظرية المعرفة عند سبينوزا، ديكارت وابن ميمون" المنتشرة فى مجلة "سفير نو" الشهرية، ربيع عام ١٣٩١ش، رقم ٢١، صص ٥٧-١٠٢، بقلم آصف لعلى. تناولت هذه المقالة أفكار سبينوزا فى الطرق المؤدية إلى معرفة الله والكون التى جاءت فى نظريات هذا الفيلسوف مقارنة مع سائر الفلاسفة. وهى فى الواقع دراسة مقارنة ولكنها لا تخرج عن نطاق تخصصها وتطرح رؤية رياضية هندسية فى المعرفة يتناولها فلاسفة الغرب فى العصر الحديث تبدأ بالتعريفات ثم القضايا والبراهين والحواشى.

مقالة أخرى تحت عنوان "الجوانب المختلفة للنفس فى المثنوى لجلال الدين الرومى"، فصلية "الدراسات الصوفية"، خريف وشتاء عام ١٣٨٥ش، رقم ٤، صص ١١٥-١٤٠، بقلم رضا شجرى. وقد تناول فيها حكايات وتمثيلات جلال الدين الرومى خلال دراسة البنية السطحية للنفْس فى حكايات المثنوى. وما يميز البحث الحالى عن الأبحاث والمقالات العلمية الأخرى، أن هذا البحث صبّ جلّ اهتمامه لأصل النفس (الذات) وكيفية الإدراک وتأثيرها على اعتبار الإنسان مخيراً أم مجبراً، أحوال النفس وصفاتها وطريقة كبحها والسيطرة عليها، ودور النفس فى سعادة الإنسان خلال دراسة مقارنة

بين رؤيتين؛ فلسفية وصوفية. وبعض نقاط التشابه فى معتقدات سبينوزا والرومى دفعت الباحثين إلى مقارنة الجوانب المعرفية لإحدى أكثر الموضوعات غموضاً فى الوجود الإنسانى ألا وهى النفس.

منهج البحث

اعتمد هذا البحث المنهج الوصفى التحليلى وتحليل "المثنوى المعنوى لجلال الدين اللرومى" من جهة والذى يعدّ أحد أهم المصادر فى مجال أصول ومبادئ العرفان الإنسانى ودراسة دلالة النفس وتحليل كتاب "الأخلاق" لباروخ سبينوزا وهو أحد أهم الكتب التى لخص فيه سبينوزا مذهبه وأكمل فيه القضايا التى طرحها فى مجال معرفة النفس. يقوم هذا البحث بتحليل الحالات المتناقضة فى "نظرية معرفة النفس" فى المثنوى دراسة مقارنة مع أفكار ورؤى سبينوزا الميتاديكارتية وهو فيلسوف. وبسبب بعض الاختلافات والفروق بين أفكار سبينوزا وديكارت تم تكريس هذه الدراسة لرؤية سبينوزا الميتاديكارتية على وجه الخصوص.

المفاهيم النظرية

نبذة عن فلسفة باروخ سبينوزا

باروخ سبينوزا (١٦٧٧-١٦٣٢م) هو فيلسوف من أهم فلاسفة العصر الحديث فى أوروبا، وهو متأثر من جهة بفلسفة العصور الوسطى ومن جهة أخرى هو فيلسوف حديث متأثر بالأفكار الفلسفية الحديثة فى الغرب. وهو الأكثر تشابهاً وتقرّباً بالفلاسفة الإسلاميين من بين فلاسفة الغرب الحديث. (دهقانى، ١٣٨٣ش: ٥٠) على الرغم من أن سبينوزا يعتبر من أتباع ديكارت إلا أنه لم يتأثر بديكارت فى نظرية مبدأ وحدة الوجود. وهو يوافق رأى ديكارت فى تعريفه "للجوهر" بأنه قائم بنفسه لا يحتاج فى الوجود إلى ذات أخرى تقارنها حتى يكون بالفعل. وأن الجوهر الحقيقى هو الله. «يبنى سبينوزا فلسفته على أساس أن الجوهر واحد .. وأن الكون جوهر واحد وليس للمخلوقات جوهر مستقل وإنما هى جزء من أحوال الجوهر وصفاته.» (العلى، ١٣٩١ش: ٧٩) وأن هناك جوهراً واحداً هو الله؛ والله هو العلة الفاعلة. والجوهر الفرد ينطوى على ما لا نهاية له

من الصفات والأحوال دون أن يتغير معناه وحكمه. لذا فالله علة محايثة وليست متعالية لكل الأشـياء، يسـرى فى كل شـىء إنه محايث حاضر فى الطبيعة وفى الوجود عامة. وما سوى الله والجوهر "أحوال" من الله. بناء على هذا، فإن العقل والجسد ليسا كيانين وجوديين منفصلين، إنّما هما جوهر واحد، وهذا ما يميز فلسـفة سـبينوزا عن ديكارت.

والجوهر حسـب تعريف سـبينوزا «هو شـىء يكفى ذاته بذاتـه ولا قوام له بغيره وموجود بنفسـه.» (سـبينوزا، ١٣٦٤ش: ٤) فى حين أن "الحالـة" تعتمد على الجوهر، سواء فى الوجود أو فى الخيال. ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار أن فهم هذا الشىء يتطلب أدوات تفسيرية متعددة. بما أن سبينوزا يتبع منهج ديكارت فى "العقلانية"، فالعقل عنده يختـار صفتى "الفكر" و"الامتـداد". بناء على ذلك، فإن جميع الموجودات فى العالم هى عبـارة عن أحوال لهاتـين الصفتين (الوجودين). ومن بين هذه الأحوال، تنشـأ النفس وأفعالهـا عن الذات الإلهية عبر "صفـة الفكر اللاهوتى" والجسـد وأفعاله عن الذات الإلهية عبر "صفة الامتداد". ولكن نظرية سبينوزا فى أن الجوهر واحد وفريد لا متناهٍ كامـل التحديد، فهى نظرية مقرّبة لنظرية الفلاسـفة والصوفية الإسـلاميين كابن عربى وجـلال الدين الرومـى فى "وحدة الوجود". ذلك لأن الأخيريـن يعتقدان بأن للكون حقيقـة واحدة وجميـع الكائنات عبارة عن تجليات لتلـك الحقيقة الواحدة. «وإحدى خصائص فلسفة سبينوزا أنه يعتقد بوحدة الوجود وهو الإله والجوهر والذات أو العلة بنفسـها. بعبارة أخرى يجعل سبينوزا العقل أساساً فى فلسفته وسائر الكائنات، كالروح والنفس والطبيعة صفاتٍ وأحوالاً لها اقتضتها الضرورة.» (پاركينسون، ١٣٨١ش: ١٣٦)

دلالة النفس فى نظريتى ديكارت وسبينوزا

يلجـأ ديكارت فى كتابه "ديكارت وفلسـفته" إلى موضوع "النفس والجسـد" فى إجابته على النقد الذى وجهه هابس إليه حول دلالة النفس. يفصل ديكارت بين النفس والجسد انفصالاً تاماً ويعتبر النفس والجسد كيانين وجوديين منفصلين.. فهو يعتقد بأنه لا ينبغى خلط طبيعة النفس والجسد والأخذ بنظر الاعتبار تمايزهما عن بعضهما. (مجتهدى، ١٣٨٥ش، ١٣٨٥ش: ١٨٩) على عكس ما يراه ديكارت، فإن رأى سبينوزا يبتنى على

هذا الأساس وهو؛ «انحلال الكثرة والثنائية فى وحدة شاملة لا يخرج أى كائن عنها.» (سبينوزا، ١٣٦٤ش: ٥٠) لقد حاول سبينوزا إثبات وحدة النفس والجسد بطريقة تنكر أى تعددية شـهدتها فلسـفة ديكارت وسببت لها المشاكل الأساسـية، فيمتنع الاعتقاد بثنائية الجوهر والوصول إلى وحدة أساسـية. تقترب رؤية سبينوزا عن التعريف الذى قدّمه الصوفية الإسـلاميون للنفس والذى جاء فى "قامـوس العلوم العقلية": «النفس جوهر مستقل فى ذاته وهى بحاجة إلى المادة فى الظهور.» (سجادى، ١٣٦١ش:٥٩٣)

النفس فى العرفان الإسلامى

جاء فى تعريف دلالة "النفس" وتبيينها فى العرفان الإسلامى؛ «اعلم أن النفس لغةً، وجود شـىء وحقيقته وذاته.» (الهجويرى، ١٣٨٧ش: ٢٩٣) كذلك من صفات النفس أنها غـير قابلة للرؤية لأنها غير مادة، ثم إن المعلومـات والمعرفة الحاصلة عن النفس لا تنحصـر عن الـذات وطبيعتها وإنما جاءت المعرفة عنها من خلال دراسـة الصفات النفسـانية وانفعالاتها أى بعبارة أخرى بواسطة آثار الأفعال والصفات الإنسانية وتبعاً لذلك جاءت الآراء متباينة وإدراكها يعطى حيناً معنى "الوجود" وحيناً آخر "الجسـد أو القالب" وحيناً "الروح". على سـبيل المثال جاء فى "الرسـالة القشـيرية": «النفس سـرّ مودع فى القالب حيث الأخلاق المذمومـة كما أن الروح محل للأخلاق الحميدة.» (القشيرى، ١٣٨٥ش: ٢٢٥) أو ما جاء فى كشف المحجوب: «واعلم أن تكوين الإنسان لم يكتمل عند المحققين إلا عندما يكون فى ثلاثة معانٍ: الروح، النفس، الجسـد. وتتعين بصفـات أى تكون قائمة بواسـطتها؛ الروح بالعقل، النفس بالهواء والجسـد بالحس.» (الهجويـرى، ١٣٨٧ش: ٢٥٠) والذى يبين أن النفس أحياناً تكون بمعنى الشـىء الذى يقف حائلا بين الروح والجسد. ولكن المهم هو أن "الروح" تمتلك الخصائص التى يؤكد جميع الصوفية الإسـلاميين على تربيتها، معتبرين محاربة حالاتها السلبية مفتاحاً لتحرّر الإنسان من القيود النفسانية.

النفس فى رؤية الرومى الصوفية العرفانية

يعـزو جـلال الدين الرومى فـى المثنوى كسـائر النصوص العرفانية، منشـأ جميع

الأوصاف والأعمال المذمومة إلى ظهور "النفس الأمارة"، مستلهماً أفكاره من الآيات القرآنية[١]. «رأيت أشياء من دهاء النفسِ/ أنها سلبت بسحرها شعور الإتقانِ» (المثنوى، ٢/ ٢٢٧٨) لقد شبّه الرومى النفس باعتبار أفعالها بمفاهيم ودلالات مادية مثل تشبيهها إلى الغراب ١٣١١/٤؛ التمساح ٤٠٥٦/٣؛ الكلب ٢٨٧٦/١؛ القنفذ ٤٠٦٠/٣؛ الأرنب ١٣٥١/١؛ التنين ١٠٥٣/١؛ الخريف ٢٠٥١/١؛ الصنم ٧٧١/١ و.. ووفقاً للنظرية التى أشرنا إليها آنفاً، فإن «الروح هى مادة مستقلة بطبيعتها، وهى تحتاج إلى المادة فى الوجود.» (سجادى، ١٣٦١ش: ٥٩٣) كما أن جلال الدين الرومى يعتقد بأن "النفس" بحاجة إلى الجسد والقالب: « ينال من الآخرين بغضا منه وعداء/ بينما النفس التى يريد قتلها تتربى فى بيته.» (المثنوى، ٧٧٥/٢) كما مر ذكره فى المثنوى، فإن النفس ليس لها طبيعة مادية شأنها شأن الروح، بل هى جوهر لا تدرک عن طريق الشعور. بما أن "الروح" (النفس) تقابل "الجسم" (الجسد)، فهى مستقلة بطبيعتها وتتطلب فى الظهور مادة؛ من ناحية أخرى، فإن النفس مستقلة أيضاً بطبيعتها، ولكنها فى الواقع تحتاج إلى المادة. وهكذا يتم وضع "الجسم" أو "القالب" أو "الجسد" أو "البدن" على جانب واحد لوجود جوهر مادى فيه؛ و"الروح" و"النفس" اللتين تفتقدان لجوهر مادى على الجانب الآخر، ولكن "الروح" تعدّ البعد الإيجابى واللاهوتى للوجود الإنسانى. وهى نتيجة للأخلاق الحسنة والخصال الحميدة، لكن "النفس" بُعد حيوانى وسلبى للوجود الإنسانى، ونتيجة الصفات المذمومة التى ينبغى وضعها على المسار الصحيح عن طريق مراقبة النفس والسير والسلوک العرفانى والزهد.

أقتل نفسک! وأحيى دنيا بأكملها لقد قتلت السيد فاجعلها أمةً!

(المثنوى، ٢٥٠٤/٣)

يرى الرومى أن الروح لها خصائص معينة: «إنها داهية ماكرة: ٣٦٦/١» ، «لقد تسببت فى خروج آدم من الجنة: ١٥/٢»، "تتمتع بالحياة وهى تتظاهر بالموت: ١٠٤٣/٣»، «قاطعة الطرق: ١١٩/٢»، «الوسواس الخناس: ٤٠٥٠/٣»، «هى الشيطان:

---

١. بما فى ذلک هذه الآية: ﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (يوسف: ٥٣)

٣/٤٠٤٣»، «مثـل فرعـون، يعجز حيناً وبمجرد أن يشـعر بالثـراء يطغى: ٣٦٠٦/٤»، «محاربتهـا جهاد أكبر:٥/ ٣٨٠٢ و.... » يسـتخدم الرومى أحيانـاً عبارة "قتل النفس" للتعبير عن تربية النفس. ولكن كما هو نفسه يعترف بأن "النفس" لا تحتوى على جوهر مادى وليست فانية، فهو يدعو السالكين إلى "تسامى" الشهوات والرغبات النفسية، أى «انتقال الغرائز الطبيعية للإنسـان إلى هدف أعلى، وليس إزالة الرغبات واستئصالها.» (زمانى، ١٣٩١: ٣٥٥) ولكن لازمة ودود فعلى لـ"الروح" و"النفس" هى الوجود المادى "الجسـد"، حيث إنه شـكل هامد، مكتئب وضعيف. يقول الرومى فى الكتاب الخامس من المثنوى:

والروح بلا جسـد لا تستطيع العملَ   وجسدک بلا روح يصبح بارداً متجمدا
وجسـدک ظاهر وأما روحک خفية   وبهذين كليهما، صحت أسباب الدنيا

(المثنوى، ٣٤٢٤/٥-٣٤٢٢)

تحليل ودراسة

جوهر النفس وطبيعة وجودها

من أجل شـرح التوافق الفكرى والإيديولوجى بين الرومى مع نظريات الفيلسوف سـبينوزا بشكل أفضل، نحتاج إلى العودة قليلاً إلى الوراء لنرى كيف ينظر الاثنان إلى صلتهما بالخالق والصلة بين الخالق وما خلق. ومن هنا يمكن أن نربط بين تفكير سبينوزا الميتاديكارتى بالتصوف الإسلامى؛ وبعد ذلک نتعرف على التفكير الصوفى لجلال الدين الرومى. فالخالق عند سبينوزا يتصف بالأزلية يقول: «الله –أعنى جوهراً يتألف من عدد لا محدود من الصفات تعبر كل واحدة منها عن ماهية أزلية ولا متناهية – واجب الوجود.» (سبينوزا ، ١٣٦٤ش: ٧) يشير جلال الدين الرومى فى الأبيات التالية إلى ثلاث سمات بارزة للخالق وهو فى ذلک يشارک سبينوزا الرأى وهى: "اللامتناهى"، "الوحدة الجوهرية دون الوحـدة العرضيـة"، و"إدراكه أو معرفته" التى لا تتحقـق إلا من خلال الصفات:

والفاعل المطلق يقيناً بلا صورة   والصورة فـى يده كأنها الآلة

(المثنوى، ٦/ ٣٧٤١)

لكن الشـــمس التى أبـــدع منها الأثير | لا يكون لها فى الذهن أو خارج الذات نظير
فأنـــى للتصـــور اســـتيعاب ذاتـــه؟ | بحيث يمكن له أن يتصور مثلها فى الوجود

(م.ن، ١/ ١٢١و١٢٢)

ودعک عن الاســـم وانظر إلى الصفات | حتى تبدى لک الصفات الطريق إلى الذات

(م.ن، ٣٦٧٩/٢)

من الواضح أن هناک اختلافاً فى الرأى بين الفلاســـفة والمتكلمين حول الصلة بين الكون (الكثرة) والخالق (الوحدة). يعتقد بعض الفلاسفة بناء على رأى أفلاطون بنظرية "الفيـــض". «إن الفيض الإلهى أو الرحمة الإلهية أمر ملزم لا غنى عنه. وكل ما فى العالم هو فيض ربّانى.» (صافيان، ١٣٨٣ش: ١١٢) ولكنّ الصوفيين فى شرحهم لصلة الكون بالخالق، أثاروا موضوع "التجلى" وأن جميع الكون والخلق "مظهر" من مظاهر الله يتجلى بها. «إن الله ظاهر وبظهوره يتحقق العالم ويســـتديم؛ ولا يوجد شـــىء فى العالم إلا وهو مظهـــر لأسمائه وصفاته.» (م.ن) ولاجرم أن جلال الديـــن الرومى قائل بوحدة الوجود مسلكاً ومشرباً:

كنا جوهراً واحداً سارياً فى العالم | كنا بلا بداية ولا نهاية وهو المبدأ
كنا جوهراً واحداً وكأننا الشمس | كنا بلا عقـــد نتميز بالصفاء كالماء
وعندما تصور ذلک النور الصافى | صار عدداً كالظلال فى الشرفات

(المثنوى، ٦٨٨/١-٦٨٦)

وســـبينوزا شأنه شأن سائر الفلاســـفة، لا يعتقد بنظرية "التجلى". يقول: «الله عدد لا محـــدود من الصفات تعبر كل واحـــدة منها عن ماهية أزليـــة ولا متناهية ومن بين هذه الصفات نعرف الفكر والامتداد. فالله يتصف بالامتداد مثلما يتصف بالفكر، أى أن المادة شأنها شأن الفكر منبثقة من الطبيعة الإلهية ومعبرة عنها.» (سبينوزا، ١٣٦٤ش: ٢٦)

كما قلنا فى تعريف سبينوزا، إن الجوهر على رأس جميع الأجزاء يعبّر عنه بمبدأ الكون؛ والمبدأ هو الجوهر والعلة الفاعلة الذى ليس بحاجة إلى العلاقة السببية. كما قال الرومى:

فلا يكون دليلا على الشمس | إلا نور الشمس الشامل الممتد

(المثنوى، ٣٧١٨/٣)

ولكــن بعد ذلک، کل ما خرج للوجود فهو ناتج عن صفاته.كالجسـد والنفْس، فقد نشـئا من صفات فكر الجوهر وامتداده، لديهما أحوال خاصة بهما. فى الواقع، إن فى هذا الحديث لا خلاف بين الرومى واسبينوزا، لكن ما يميزهما هو أن الصوفيين يعتبرون صلـة الكون بالخالق نوعاً من "التجلى"، أى أنها صلة قائمة على "الحب"؛ وبهذا الحب يمكن الوصول إلى أسـرار الكون ورموزه. لكن سبينوزا يرى هذه الصلة على أنها صلة "منطقية" قائمة على "العقلانية"، مستمداً من منهجه الرياضى الهندسى فى إثبات ذلک. إن الصلـة المنطقيـة للتواصل مفهوم تماماً، فى حين أن مثل هذا التعبير عن صلة الخالق بالكون، خاصة بالإنسـان، لا يمكن أن يكون موضوعيـاً بأى حال من الأحوال بنفس المعنى الذى نتلقّاه بالتعريف الرياضى، ويفتقد لأية مصداقية. يقول الرومى فى الله:

خلق العالم "لطفاً" منه وكرماً والـذرات أكرمتهـا شمسـه

(المثنوى، ٢/٢٦٣٢)

لذلک، فإن هذا اللطف والجود والرحمة والكرامة، وهذه المغفرة المسـتديمة، وانفتاح بـاب التوبة، يعنى أن الصلة القائمة على الحب، تفـوق على البرهنة العقلانية للأعمال الإنسانية.

صلة النفس بالروح والجسد

لدى مقارنة رؤية سـبينوزا الميتاديكارتية مـع أفكار جلال الدين الرومى الصوفية، يوصـف موضوع دلالة "النفـس" عموماً وتتفاعل النفس مع "الجسـد" أو تواجهه. فى تصـوف مولانا جلال الدين الرومى، جاء لفظ "النفـس" بمعنى الروح، الباطن والمعنى. و"الجسد" بمعنى الجسم، الجثمان، البدن، الهيكل، الصورة، المظهر والشكل. يقول الرومى فى كتابه الأول:

اعتبر الكلام كالجلد والمعنى كاللبّ والكلام هى الصورة،والمعنى هى الروح

(م.ن، ١/١٠٩٧)

وبالتالـى يمكـن افـتراض الازدواجيـة أو التناقض بـين هاتـين المجموعتين من المصطلحات. وفى تمثيلاته، شبّه الرومى الجسد بـ "الناى" أو القصب. والروح بـ"النفخ"

أو "العزف" يتم نفخها فى الناى ويتحدث الناى عن الطريق الملىء بالدماء. وفى مكان آخر يشبه الروح بالنبى "صالح" والجسد بـ "الناقة":

الروح ك"صالح" والجسد هو الناقة والروح فى وصل والجسد فى فاقة

(م.ن، ٢٥٢٥/١)

وفى مـكان آخر، يقول الرومى «إن كل الجمال الذى يظهر فى الجسـد يرجع إلى انعكاس الروح فيه. وعندما تغادر الروح الجسدَ يهلك الجسد.» (إدريسى وجليل‌پور، ١٣٩٢ش: ١٦٦) ولكن الجسـد بإمكانه أن يتقبّل النفسانية أى يتصف بالنفسانية: «إن عامة أهل المدينة لا يعلمون مكر النفس والجسـد/ ويعلمون أنها لا تُقهر إلا بوحى من القلب.» (المثنوى، ٢٥٦٠/٣) فى هذه الحالة، يجب تهذيب النفس من خلال "الشـهود" و"الوحى" للوصول إلى النجاة؛ بإمكانها أن تكون ناقة لصالح للروح الإنسانية وكذلك، يمكن أن تعنى "النفس" كلاً من "الجسد" و"الروح" على حد سواء.

والروح التى تطـير خلف الغراب إنمـا يحملهـا الغراب نحـو المقابر
فلا تسـرع خلف النفس كالغراب فهى تقودك نحو القبور لا نحو الرياض

(م.ن، ١٣١٢/٤-١٣١١)

وفقا لبيان الرومى الصريح، فإن "الروح" لا يمكن أن تكون "ذاتية" عندما لا تسـعى وراء تحقيـق الرغبات والملذات. هذا هو الأسـاس فى طبيعـة الروح التى هى كالربيع مفعمة بالحيوية والنشاط:

فالخريف عند الإله هو النفس والهوى والعقل والروح، هما عين الربيع والبقاء

(م.ن: ٢٠٥١)

الروح، إذا ما اسـتجابت لرغباتها وملذاتها، فهى "النفس" بالذات (النفس الأمارة) التـى تعارض "العقل والـروح". ومن هنا، فإن النفس التـى لا تتبع الرغبات والملذات لابد أن يرقى مسـتواها إلى "اللوامة" و"المطمئنة" و"الراضية" و"المرضية" وتصبح ذات مراتب عليا.

إحدى النقاط المشـتركة بين أفكار الرومى وسبينوزا، هو شرح جوهر الجسد. قبل التطـرق إلى هذا الموضوع نحتاج إلى إلقـاء نظرة على منهج ديكارت لنرى كيف يفكر

سبينوزا فى تجاوز الفلسفة الديكارتية؟ «الجسم يمكّننا من التأقلم مع العالم المادى الخارجى، ولكنه، على أى حال، فهو مختلف عن الفكر تماماً، وطبيعته لا تتغير أبداً. الجسم يبقى جسماً إلى الأبد. وروحنا من حيث إنها الروح، فهى متميزة تماماً عن الجسد ومستقلة عنها استقلالا تاماً.» (مجتهدى، ١٣٨٥ش: ٢٠٣) ولكن سبينوزا يقول: «أعنى بالجسم، ذلک الحال الذى يعبّر، على نحو معين ومحدد عن ماهية الله من جهة اعتبارها شيئاً ممتداً.» (سبينوزا، ١٣٦٤ش: ٧٠) وفيما يتعلق بصلة "الروح" و"الجسد" يقول:«فعلاً، لو لم يكن الجسم موضوعاً للنفس البشرية، لوجدت أفكار أعراض الجسم فى الله ليس بوصفه مؤلفاً لأنفسنا، وإنما بوصفه مؤلفاً لنفس شىء آخر، أى لما وجدت أفكار أعراض الجسم فى أنفسنا، بيد أنه لدينا أفكار أعراض الجسم، فموضوع الفكرة المؤلفة للنفس البشرية، هو الجسم بما هو موجود بالفعل. والآن، فلو كان يوجد بالإضافة إلى الجسم، موضوع آخر للنفس، لكان من الضرورى باعتبار أنه لا يوجد شىء دون أن ينتج عنه معلول، أن توجد فى أنفسنا فكرة هذا المعلول، إلا أنه ليس لدينا أى فكرة من هذا القبيل، إذاً فموضوع النفس هو الجسم الموجود لا غير. نفهم مما تقدم، ليس فقط أن النفس البشرية متحدة بالجسم، بل أيضاً ما ينبغى أن يعنى باتحاد النفس والجسم. (م.ن: ٨٨ و٨٩) بينما يعتقد ديكارت أن النفس البشرى (العقل) والجسد، هما جوهران منفصلان ومستقلان، وحقيقة وجود الإنسان هى النفس أو العقل. والمسألة الواردة، هى أنه عندما يتم اعتبار امتداد الجوهرين بشكل مختلف، فإنه يستحيل شرح كيفية اتحادما فى الوجود الإنسانى. من هذا المنطق، وقف سبينوزا معارضاً لديكارت فى هذه المسألة التى حققت قطيعة مع الفلسفة الديكارتية القائمة على الثنائية الوجودية، مستنداً إلى القضية التى أشرنا إليها من قبل والتى شرح فيها ضرورة اتحاد النفس (العقل) والجسد. وبالتالى حققت له نهجاً يفوق المنهج الديكارتى يعرف بالميتاديكارتى والذى يعتقد فيه أن الجوهر واحد لا غير، وأن النفس (العقل) ليس شيئاً منفصلاً عن الجسد. لأن "الجسد والنفس" حالتان لشىء واحد تمثل الروح جوهره والجسد مظهره. وفى المثنوى، يرى جلال الدين الرومى وفقاً لنظرية سبينوزا الميتاديكارتية، أن جسم الإنسان يتكون من التراب أو الماء والطين، ولكن الماء والطين مندمجان بالنفس والقلب:

أما أصلُ نسبى فيعود إلى التراب والماء والطينِ القلب والــروح وهبهما الله للماء والطينِ
وحين تغادره الروح يتحول إلى تراب من جديد فــى ذلــك القبـــر المريــع المخيـــف
(المثنوى، ٤/ ٢٣١٧ – ٢٣١٤)

وكما يعتقد ســبينوزا: إن الجســم ذلك الحال الذى يعبّر على نحو معين ومحدد عن ماهية الله من جهة اعتبارها شيئاً ممتداً، يعتقد الرومى أيضاً بهذه النظرية:

خلق هذا العالم من أجل إظهار حكمةٍ وهــى أن لا تبقــى كنوزها مخفية
فاستمع إلى قوله: كنت كنزاً مخفياً .. ولا تفقــد جوهــرک وقم لإظهاره
(م.ن، ٤/٣٠٢٩–٣٠٢٨)

إيمانًا منه بوحدة النفس (العقل) والجســد والتوازى بينهما، لجأ سبينوزا إلى نظرية "التوازى النفســى – الجسدى" لشرح كيفية صلة هذين الامتدادين المتحدين، وسعياً منه لحل المشكلة التى خلفها ديكارت، رافضاً التأثير السببى بين الجسد والنفس وذلک أثناء كونهما فى حالات وجودية مختلفة. وفق هذه النظرية فهو يعتقد «أن الأشــياء التى نقوم بها فى أى لحظة معينة تقنعنا بأن الجسم، وبإشارة من الروح يكون تارة فى حالة سكون وتارة أخرى فى حال حركة ..... من وجهة نظره، ليس بين الجسد والنفس (العقل) تأثير ســببى، ولكن فيما يتعلق بأحوال النفس والجســد والضعف، فهناک علاقة أساسية بين حالات الجســم البشرى وحالات النفس البشرية.» (باركينسون، ۱۳۸۱ش: ۱۱۱) من خلال تقديم هذه النظرية، حاول سبينوزا تبرير مسألة عدم التفاعل بين الجسد والنفس عند ديكارت. بأن النفس والجسد بدلاً من التفاعل بين السببية وطبيعة جوهرهما، يكون لهما تأثيرات متوازية مرتبطة بـ "حالاتهم". وأنّ كلّ شــىء قابل للاختزال إليهما، وهذا هو رأى الرومى أيضا:

والجســم يتزايد يوماً بعد يوم من الروح وعندما تغادره الروح أنظر إلى أى شىء يتحول
(المثنوى، ١٨٨١/٤)

الأحوال والانفعالات النفسية

فى كتابه "الأخلاق"، يعتبر سبينوزا أن للنفس منشأ إلهياً، النفس حيناً فاعلة وأحيانا

منفعلة، ولكنها «بتوجيه من العقل، لديها القدرة على إدراک الأشـياء الغريبة والتغلب على العواطف.» (لعلی، ١٣٩١ش: ٨٩) وفقاً لنظرية سـبينوزا، فإن النفس بإمكانها أن ترقى إلى أعلى درجات الإنسـانية، كما يمكنها أن تتنزل إلى أدنى المراتب من الدناءة والرذالة. والأهم من ذلک، المعرفة الإنسانية التی تحصل وفق سبينوزا بالعقلانية المحضة. وتعنی فكرة "الإدراک" فی نظام سـبينوزا الفكری- الفلسفی، قبول قوة العقل، لأنه فی نظره، العقل هو الأصل، باعتبار أنه الوحيد الذی يمثل "القوة الإدراكية". إذا قبلنا العقل، فإننـا نقبل الله كمصـدر للمعرفة، لأن العقل هو صفة من صفـات الله، وفی هذا النظام الفكری، يؤدی فهم العقل إلى فهم الله وإدراكه. وفی حديثه عن فكرة "الانفعال"، يقول سـبينوزا: «لا تعدو معرفة الخير والشر إلا أن تكون الانفعال ذاته من حيث وعينا به.» (سـپينوزا، ١٣٦٤ش: ٢٦٩) وفقاً لنظرية سـبينوزا، فإن جميع أفعال الإنسان تنطلق من فكـرة الله ذاتهـا أی الوحدة الجوهرية. و«النفس، من حيث تصورها للأشـياء وفقاً لما يقتضيه العقل، تنفعل بنفس الدرجة، سواء كانت الفكرة شیء مستقبل أو ماض أو فكرة شیء حاضر.» (م.ن: ٢٧٢) يشرح سبينوزا فی تذييل الفصل الرابع من كتابه "الأخلاق": «لا تكون الحياة إذاً موافقة للعقل إلا إذا انبنت على المعرفة والفهم، ولا تكون الأشياء حسـنة إلا بقدر ما تسـاعد الإنسـان على أن ينعم بحياة النفس التـی تتحدد بالمعرفة والفهـم. أما الأشـياء التی على العكس، تعوق الإنسـان عن اسـتكمال عقله والتمتع بالحياة التی تلائمه، فهذه فقط نقول عنها إنها سـيئة. ولكن كل ما يكون الإنسـان علته الفاعلة، يكون خيراً بالضرورة، وبالتالی فكل ما يطرأ على الإنسـان من شـر إنما يطرأ عليه من أسـباب خارجية، أعنی من جهة كونه جزءاً من الطبيعة الكلية التی ينبغی أن تخضع لها طبيعته الإنسانية وأن تطيع قوانينها وتتكيف معها بعدد لا محدود من الأوجه.» (م.ن: ٢٤٢و٢٤٣) يتضح من هذا، أن «الوظائف الإنسانية وفق مبادئ سبينوزا لا معنى لها لأن كل شیء يتم تصديره بالضرورة بواسطة جوهر الله. وكل فعل وحركة إنسانية إن هی إلا نتيجة حتمية آلية لتلک الدفعة الإلهية الأولى. والاختلاف لا يكون إلا فی كيفية صدور الفعل الإنسـانی والوسـائط التی بينه وبين الإله، وليس فی الإرادة الإنسانية.» (برنجكار، ١٣٨٢ش: ٥١) ما يؤكد النظرة الجبرية عند سبينوزا وهی تتماشى جزئياً مع

الموقف الجبرى لبعض الصوفية الإسلاميين، بما فى ذلك الرومى:

لا تعـرف الدنيـا شـراً مطلقـاً   إعلـم أن الشـر نسـبى إذن
السـم والسـكر لا يجتمعان أبداً   لا يكونان قوة لأحد وقيداً لآخر
وسم الحية بمثابة حياة لتلك الحية   سـوى أنه يعنى الموت للإنسـان

(المثنوى، ٤/ ٦٧–٦٥)

إن وجود مثل هذه الجوهر، سـواء بواسـطة العقل المطلق فى فلسـفة سـبينوزا أو الكشـف والشـهود فى تصوف الرومى، فهو خير مطلق. وهذا الجوهر وهو الله لا يمكن إدراكه وفهمه إلا من خلال فلسـفة سـبينوزا الميتاديكارتيـة، لأن ديكارت كان يؤمن بتعـدد الجوهر. فى ثنائية الجوهر، يأتى كل من الخير والشـر مـن ماهيته الخاصة ولا يكـون للنفـس دور فيها. ولكن الجوهر فى رأى سـبينوزا والرومـى لا يصدر عنه إلا الخير، فإنه الخير كله، والإنسـان بحكم طبيعته وظروفه واستجابةً لرغباته وميوله يبتعد عن الطبيعة الإلهية وينتقص من قوته وعقله. يقول سـبينوزا فى النظرية السابعة للجزء الرابـع من كتاب الأخلاق: «لا يمكن كبح انفعال أو القضاء عليه إلا بانفعال مناقض له أو أشـد منه.» (سـبينوزا، ١٣٦٤ش: ١٩٧) وهنا يمكننا أن نلاحظ التشابه الموجود بين دور النفس فى رؤية سـبينوزا الفلسفية ونظرة جلال الدين الرومى الصوفية والعرفانية. وفقاً للتصوف الإسـلامى ورؤية الرومى بالتحديد، فإن الانفعال المناقض أو الأشد منه تناقضـاً، بإمكانه أن يتمتع بالقدرة الإلهية فى امتداد الوجود الإنسـانى وبالتالى يكون قادراً على كبح جماح النفس وذلك بتربيتها والتحلى بالسلوك العرفانى:

ما هو قطع الرأس؟ إنه قتـل نفس   فـى الجهـاد، وتـرک النفس
كمـا تقوم بقطـع ذنب العقرب   حتـى يجـد الأمـان من القتل
وتقتلع من الحية نابهـا السـام   حتى تنجـو من بـلاء الرجم

(المثنوى، ٢/ ٢٥٢٧–٢٥٢٥)

كبح النفس

لمعرفة طريقة كبح النفس، يجب على المرء أن يسـعى إلى معرفة النفس أولاً. وفقًا لما

يقوله سـبينوزا، فإن أى معرفة، سواء كانت بمقتضى العقل أى تامة، أو غير تامة وتتأثر بالقوى الخارجية، لها انفعال ورغبة خاصة بها بحسب نشأتها، وهذه الرغبة تؤدى الدور الذى يناسـبها. لذلك، فإن منشـأ الانفعالات والرغبات المتضاربـة، هو المعرفة التامة أى ما يعبر عنه بمقتضى العقل. والنقص فى المعرفة أى بمقتضى انفعال سـلبى، وبالتالى، يجـب على المرء أولاً الحصول على المعرفة التامة من أجل علاج الانفعالات التى تتولد عن الأفكار غير التامة. لأنه وفقا لسـبينوزا فإن «الانفعال الذى يتماشـى مع العقل أو يثيرها الفكر، يكون أشـد من الانفعال الناتج عن الأشياء الجزئية التى نعتبرها غاية.» (سپينوزا، ١٣٦٤ش: ٢٥٧) لذلک، وفى التنازع بين الانفعالات الناتجة عن العقل وتلك الناشئة عن العلل الخارجية، تتغلب الانفعالات التابعة للعقل. فيمكن القول: ينشأ العقل بواسـطة صفـة الفكر الناتجة عن جوهر الله و يشـترط اكتمال العقـل بالمعرفة التامة، وتمثل النفس والانفعالات النفسـية المعرفة الواضحة والمتميزة؛ والحب الإلهى، هو أقوى الرغبات ويفوق الانفعالات بشـتى أنواعها، لذلک يمكن القول إن الحب الإلهى العلاج الوحيد لجميع الانفعالات السـلبية. واسـتناداً لنص كتاب "الأخلاق":«من عرف نفسه وانفعالاتهـا معرفـة تامة، فهو يحـب الله وكلما ازدادت معرفته لنفسـه ازداد حبّه لله.» (م.ن: ٢٦٢) وهنا ملاحظتان فى خطاب سبينوزا؛ الأولى؛ هو أن لقوة النفس والأفكار الإنسـانية منشـأ إلهى، يتم تعريفه من خلال التمتع بالقوة فى معرفته. ثم إن المعرفة فى نظام سـبينوزا الفكرى، كما أنه دليل على معرفـة النفس والعقل، فهو يؤدى أيضاً إلى السـعادة والفضيلة فى حرية الإنسـان. بهذا المعنى أن فى هذه الفلسـفة يعدّ "الإدراک العقلى والاسـتدلال المنطقى" بعد "الكشف والشهود" طبعاً، من الأمور التى تلعب دوراً نافعاً فى تحرر الإنسـان بشـرط التغلّب على انفعالاته وميوله النفسانية وإلا فيبقى فى قبضـة الانفعالات مكبّلا. إضافة إلى ذلک، يعتبر الإدراک الصحيح أو المعرفة التامة أو الفكر التام، الخير حقيقةً وكمالاً للنفس الإنسـانية يقوده نحو الرقى إلى العالم اللاهوتى والحـب والأريحيـة الناتجة عن مقتضى العقـل. ففى النظام الفكرى هـذا، تقيم المعرفة على أسـاس الفكر السـليم والفهم الصحيح الذى يتحقق من خلال "العقل الفلسـفى". لذلک، يلعب العقل الفلسـفى دوراً رئيساً فى نظام سبينوزا الفلسفى، حيث يمكن تحقيق

السعادة البشرية والفضيلة والكمال من خلال العقل الفلسفى بعد الكشف والشهود، لكن الرومــى، يرى بأن التغلّب على النفس الأمــارة والوصول إلى المرتبة الإلهية اللاهوتية و"النفــس المطمئنة" يتطلب رياضة النفس والتقوى والزهــد. ويعتقد أن رياضة النفس وتهذيبها لا تتحقق باســتعانة من العقل والذكاء، وإنما مواجهة التقلّبات النفســية تحتاج إلى الرعاية الربانية التى لا يمكن أن تحصل بوحى من العقل، فهى تتطلب "الصلة القائمة على الحب" فيقول:

أيها الكرام!قتلنا خصماً خارج "وجودنا" وبقــى خصم أخطــر يقيم فــى داخلنا
وقتْلــه لا يمكــن بالعقــل والــذكاء وأســد الباطــن لا يســخر لأرنــب

(المثنوى، ۱/ ۱۳۷٤–۱۳۷۳)

الملاحظة الأخرى: تحصل طريقة معرفة الانفعالات العامة والانفعالات السلبية وفقاً لما يعتقده ســبينوزا، من خلال وحدة الجوهر (الــذات) أى الفكرة التامة ويمكن أن نجد هذه الفكرة التامة فى التصوف الإسلامى عامة ورؤية جلال الدين الرومى خاصة وهى متمثلة بكلمة "الشيخ".

ولا يقتــل النفــس قطّ إلا ظل الشــيخ تشبّث بكل قواک بطرف رداء قاتل النفس

(م، ن: ۲/ ۲٥۲۸)

لكن وفقاً لمولانا جلال الدين، فإن الصلة بين الإنســان والشــيخ تقوم على أساس "الإرادة"، ولكن العقل هو جوهر فى الوجود الإنسانى.

النتيجة

فى هذه الدراســة، بعد مناقشــة وجهات نظر ســبينوزا ومولانا جلال الدين فى الله والكون ومنشأ العالم وعلاقتها بـ "الإنسان"، توصلنا إلى أن نظريات سبينوزا التى جاءت –فى ظل مبادئه الميتاديكارتية– مماثلة للمبادئ الأساسية عند الصوفيين الإسلاميين بما فى ذلک جلال الرومى. كما تشكل "نظرية معرفة النفس" إحدى المواضيع الرئيسية فى التصوف العرفانى. إن دراسة "النفس" من وجهة نظر الفلسفة الحديثة، ومقارنتها بأفكار الرومى الصوفية، أسفرت عن النتائج التالية:

من حيث الماهية، تعد "النفس" و"المادة" (الفكر والامتداد) صفتين لجوهر واحد وفى نظر سبينوزا ذلك الجوهر هو الله الموجود فى كل مكان. وقد انبثق "الجسد" من صفة الامتداد، و"النفس" من صفة فكر الله. وهكذا فإن الأجساد والنفوس هى "حالات" لصفتى الامتداد والفكر لإلهى؛ وكذلك العالم المادى والعالم النفسانى؛ هما وجهان لجوهر واحد. إن قبول سبينوزا لهذا المبدأ (وهو يتجاوز اعتقاد ديكارت) دفعه إلى رفض تأثير الانفعالات النفسانية والجسد على بعضهم البعض واعتبارهما جانبين مختلفين بينهما علاقة الموازنة والتوازى (نظرية التوازى النفسى- البدنى) وهو الرأى القائل بأنّ العقل والجسد لا يؤثّران سببياً فى بعضها البعض وذلك أثناء كونهما فى حالات وجودية مختلفة؛ بدلاً من ذلك، فإنّهما يتحرّكان على طول مسارات متوازية. من وجهة نظر سبينوزا، الإنسان فى جوهره كائن مفكّر (له منشأ فى النفس) وجسم مادى (له منشأ فى الجسد)؛ وبما أن النفس تنشأ عن جوهر التفكير الإنسانى، فليس لها أهمية مادية، لكن وظيفتها فى هذا العالم تتحقق فقط من خلال الجسم. تماماً كما يدعى الرومى بأن النفس ليست مادية فى جوهرها ولا تحتاج بطبيعتها إلى مادة، ولكنها فى الوجود تحتاج إلى مادة. وهذا ما يعتقده الرومى وغيره من الصوفيين، وجاءت شواهدها فى نص هذا البحث. وفقاً للنقد الموجه لوجهة نظر الرومى وسبينوزا وتحليلها ، يمكن القول إن النفس "شىء" بين "الروح" و"الجسد" من حيث "الماهية". وهى لا تشمل الجانب الروحى والمعنوى للإنسان فحسب، بل تتعلق بأبعاده المادية أيضاً.

وفى المثنوى كما أشرنا إلى بعض أمثلته فى هذا البحث، تأتى النفس أحياناً مقابل "الروح" وأحياناً أخرى تأتى بجانبها، مما أدى هذا إلى اعتبار النفس ذات مراتب ودرجات. كما يعتقد الرومى أن للنفس مراتب ودرجات لها صفات يتصف بها الإنسان. ويشرح فى المثنوى هذه الصفات بالتمثيل والحكاية وتوصل من خلال تجربته فى السلوك العرفانى إلى أنّ للمراتب أحوالا وصفاتٍ تكشف عن مراتب السالك ومدارجه. يبدأ تطور النفس عند جلال الدين الرومى من أدنى مراحله وترتقى حتى مرتبة الملائكة وقد تتجاوزها أحياناً حتى تصل إلى مرحلة لا يمكن استيعابها فى الفكر ولا حتى فى الخيال. وأخيراً بعد إدراك مقام "النفس المطمئنة"، تدخل ساحة الفقر

والفنـــاء حتى يتوصل الإنســـان إلى حقيقته. يعتقد الرومـــى أن ارتقاء النفس وتطورها مـــن مرتبة إلى أخرى يتطلب تحررها من القيود والتعلقات المادية، ولكن ســـينوزا يرى أن النفس، إنما تقيم حســـب المسافة بينها وبين "العقل". يعتقد سبينوزا أن الإنسان كلما اهتدى بالعقل اختار من بين خيرين أعظمهما ومن بين شرين اثنين، أهونهما. ذلک لأن الإنســـان الحر لا يتصرف بمكر أبداً، وإنما يكون تصرفه بحســـن نيةٍ. إنّ ماهية العقل نقى وإيجابى فى جوهره. تبعا لذلک، فكل شـــىء، يقلل أو يعوق قوته العملية، هو "شر"؛ بل على العكس، فإن أى شيء يضيف إلى قوة العقل فهو "خير". وهكذا، فى نظرية سبينوزا ، فإن معيار مراتب النفس هو "الســـلوک القائـــم على توجيه العقل". وفى الحديث عن "صفـــات النفس وأفعالها" يعتقد الرومى بتربية النفس ولا يعتقد بقتلها فى قضية الترقية فيقـــول: يمكن كبح النفس بواســـطة التربية والرياضة والزهـــد والتقوى والزكاة. كما أن ســـبينوزا يعتقد بأنه لا يمكن كبح انفعال أو القضاء عليه إلا بانفعال مناقض له أو أشـــد منه. من وجهة نظر ســـبينوزا، إن النفس تهتدى بشكل طبيعى بالعقل، فلها بطبيعة الحال جوهر إيجابى ومتعال. ولكن عندما يتحقق الفعل دون هدى من العقل كانفعال ســـلبى، يعنـــى هذا أن العقـــل ينتقص قوةً. لذلک، فى رأيه، أى شـــىء يقلل من قوة العقل ليس خيراً بل هو شـــر. وانفعالاتهم من حيث إنها منفعلة وغـــير فاعلة، فإنها تتعلق بالنفس. والنفس المتأثرة بالانفعال ليســـت نفساً إيجابية، لأنها لا تتماشى مع العقل. والسبب هو أن الانفعالات الناتجة عن النفس تنتج بشكل عام أفكاراً غير تامة وتزداد قوة بـ"العلل الخارجية" بدلاً من قوة العقل.

وللإجابة على الســـؤال المطروح حول ما إذا كان الإنســـان حراً أو مجبراً فى كبح النفـــس وتربيتها نظراً إلى جوهـــر طبيعتها فى مبادئ ســـبينوزا والرومى، يجب القول: إنه من وجهة نظر ســـبينوزا، فإن الشـــخص الذى يتصرف بالضرورة التى يقتضيها ذاته وجوهـــره، فهو إنســـان يتمتع بالحرية، أى إذا ما صدر فعـــل عن ضرورة جوهر الفاعل فـــذاک الفاعل مخير حر، والفاعـــل الذى يتصرف وفق ما تمليه عليـــه العلل الخارجية، فهو إنســـان موجب ومجبر ولا يتمتع بالحرية. والســـبب الذى يجعله يعتبر أن الله وحده علة حرة، هو لأن الله فحســـب يوجد بضرورة طبيعته وحدها ويتصرف بضرورة طبيعته

وحدها. ولا يمکن لأی شـــیء أن يوجد خارج الله کی يحدد فعله أو يرغمه علی تصرف ما، وعندئذ فهو وحده علة حرة. ولکن الإنســـان عـــادةً يتأثر بعوامل خارجية (خارج ذاتـــه) کجملة الغرائز والدوافع الخارجية فيميـــل إليها، وبهذا الميلان يحدث الفعل. مثل هـــذه الأفعال التی تتحقق بناءً علـــی الدوافع الخارجية (بدافع خـــارج ذاته، أو بدافع الرغبـــة الإيجابيـــة للعقل) کلها أعمال جبرية. فعل الإنســـان يکون حـــراً فقط إذا کان بمقتضی جوهره. وقد أشـــرنا آنفاً ما هو ذات الإنســـان فی رأی سبينوزا؟ وهو "العقل". الإنســـان مخلوق عاقل، وبالتالی، فـــإن الأفعال الصادرة عن الإنســـان بمقتضی العقل، هی أفعال حرة والإنســـان الحر، هو ما کانت أفعاله نابعة عن العقل. لکن بما أن النفس ليســـت لديها أفکار تامة کالعقل، فإنها تجعل الإنســـان يتصرف وفقاً لدوافعه الداخلية والخارجية، بدلاً من التصرف علی أساس "العقل". ولکن بما أنه يجهل أسباب تصرفاته، فهو يعتقد بأنه يتمتع بحرية التصرف بناءً علی إرادته. وهذا بالضبط نفس رأی الرومی؛ إلا أن الرومی يعتقد بأن الإنســـان يتصرف أحياناً علی أســـاس "طبيعته"، وفقاً لدوافعه الداخليـــة والخارجية، بدلاً من التصرف علی أســـاس "العقل" و"الحب". وهذا التصرف يعنـــی أنه يتم بدون "المعرفة" و"الإدراک": «ومن هنا فأی حزن يطرأ عليک من ألم/ لا تتهم أحداً به بل فتش عنه فی نفسک!» (المثنوی، ٤/ ١٩١٣)

المصادر والمراجع

إدريســـی، فرهاد وجليل‌پور، نوذر. (۱۳۹۲ش). «الروح فی نظرة مولانا جلال الدين الصوفية».مجلة الدين والعرفان العلمية. شتاء ۱۳۹۲ش. الرقم ۱۰. العدد ۳۸. صص ۱۸٦-۱٦۱

اســـپينوزا، بـــاروخ. (۱۳٦٤ش). الأخـــلاق. تـرجمة محســـن جهانگيری. ط۱. طهران: مرکز النشـــر الجامعی.

برنجکار، رضا. (۱۳۸۲ش). « الآثار الأخلاقية والقانونية لنظرية ســـبينوزا الفلســـفية». مجلة القانون الخاص العلمية فی جامعة طهران. خريف ۱۳۸۲ش.العدد ٤. صص٦۲-٤۷

پارکينســـون، جورج هِنری. (۱۳۸۱ش). العقل والتجربة عند سبينوزا. ترجمة: محمدعلی عبدالهی. قم: بوستان کتاب.

دهقانی، غلامرضا. (۱۳۸۳ش). «سبينوزا». فصلية فروغ انديشه. خريف ۱۳۸۳ش. العدد ۹. صص٤۷ تا ٥٤.

زماني، كريم. (۱۳۹۱ش). ميناگر عشق. طهران: دار نی للنشر.
سجادی، سيّد جعفر. (۱۳٦۱ش). قاموس العلوم العقلی.ط ۱. طهران: الرابطة الإسلامية للحكمة الفلسفية الإيرانية.
ـــــــــ (۱۳۸٦ش). معجم المصطلحات العرفانية. ط۸. طهران: طهوری.
سهروردی، شهاب‌الدّين. (۱۳۷۲ش). مجموعة مصنّفات شيخ الإشراق. ط۳. طهران: مؤسسة الدراسات والأبحاث الثقافية.
شبستری، محمود. (۱۳۸۲ش). گلشن راز. باهتمام محمدرضا برزگر خالقی. ط ۱. طهران: زوّار.
شجری، رضا. (۱۳۸۵ش). «الجوانب المختلفة للنفس فی المثنوی». فصلية الدراسات العرفانية. العدد ٤. صص ۱٤۰-۱۱٥
صافيان، محمدجواد. (۱۳۸۳ش).«اسبينوزا، فيلسوف أم عارف؟».فصلية جامعة قم. العدد ۱۹. صص ۱۲٤-۱۰۳
غزالی، محمدبن محمّد. (۱۳۹۰ش). كيمياء السعادة. مقدمة بهاءالدّين خرمشاهی. ج ۱. طهران: نگاه.
فنی أصل، عباس؛ نوظهور، يوسف؛ شجاری، مرتضی. (۱۳۹٦ش). «الصلة بين النفس والجسد عند ابن ميمون و اسبينوزا». فصليتين فی جامعة زنجان بعنوان التأملات الفلسفية. ربيع وصيف عام ۹٦ش، العدد ۱۸.صص ۲۰٦-۱۸۱
القشيری، عبدالكريم بن هوازن. (۱۳۸٥ش). الرسالة القشيرية. مراجعة: بديع‌الزّمان فروزانفر. ط۹. طهران: العلمی الثقافی.
الكاشانی، عزّالدين محمود. (۱۳۸۸ش). مصباح‌الهداية ومفتاح الكفاية.مراجعة: العلاّمه جلال‌الدّين همايی.ط۹. طهران: هما.
لعلی، آصف. (۱۳۹۱ش). «علم المعرفة عند سبينوزا، ديكارت وابن ميمون».مجلة شهرية فی الفلسة والكلام لسفير النور التابعة لمؤسسة القدس فی مشهد. ربيع ۹۱، العدد ۲۱، صص ۱۰۲-٥۷
مجتهدی، كريم. (۱۳۸٥ش). ديكارت وفلسفته. ط ۲. طهران: أميركبير.
مولوی، مولانا جلال الدّين محمّد. (۱۳۷۰ش). المثنوی المعنوی. مقدمة وتحليل: محمد استعلامی. ط أولی. طهران: زوار.
الهجويری، أبو الحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۷ش). كشف المحجوب.مراجعة: و. جوكوفسكی. ط ۱۰. طهران: طهوری.
ياسبرس. كارل. (۱۳۷٥ش). سبينوزا: الفلسفة. الدين والسياسة. ترجمة: محمّدحسن لطفی. طهران: طرح نو.

Refrenses

Berenjkar, Reza. (2003 /1382SH). The moral and legal consequences of Spinoza's

philosophical theory, Quarterly journal of private law studies of Tehran University, autumn 1382, issue 4, pp 47-62.
Dehghani, Gholamreza (2004/1383SH). Spinoza, Forough Andisha Quarterly, Razavi Islamic University, autumn 1383, issue 9, pp 47-54.
Edrisi, Farhad &Jalilpour, Nozar. (2013/1392 SH). Spirit of Mowlana's mystical look. Scientific Publication of Religions and mysticism, winter 1392, volume 10, issue 38, pp 161-186.
Fanni Asl, Abbas؛Nozohur, Yosef & Shajari, Morteza (2017/1396 SH). The connection of the soul and body from the perspective of Ibn Maimon and Spinoza, Two quarterly philosophical reflections of University of Zanjan, Spring and Summer 1396, Volume 18, pp 181-206.
Ghazali, Mohammad Ebn Mohammad (2011/1390 SH). Kimiya Bazat, Introduction by Baha'addin Khoramshahi, printing 1, Tehran, Negah.
Hajviri, Abolhasan Ali Ebn Othman (2008/1387SH) Kashfol Mahjub. Correction by Zhukovsky, Introduction by Ansari, printing 10, Tehran, Tahori.
Jaspers, Carl, (1996 /1375SH), Spinoza, Philosophy, Theology and Politics, translated by Mohammad Hassan Lotfi, Tehran: New Design Publications.
Kashani, Ezzedine Mahmud (2009/ 1388SH). Mesbah Al-Hadayeh and Haftah El-Fahaei, correction of Jalaluddin Humaei, printing 9, Tehran, Homa publication.
Lalali, Asif (2014/1391SH). Epistemology from the perspective of Spinoza, Descartes and Ibn Maimon Lalali, The Quarterly of Philosophical-Theological of Ambassador Nour , Spring 1391, issue 21, pp 57-102.
Mojtahedi, Karim (2006/1385SH). Descartes and his philosophy, Tehran: Amir Kabir.
Molavi, Mowlana Jalaluddin Mohammad (1991/1370SH). Masnavi Spiritual, Introduction and analysis by Mohammad Estelami. Printing 1. Tehran, Zawar.
Parkinson, George Henry Redcliffe (2002/1381SH). Reason and Experience in Spinoza's View, Translated by: Mohammad Ali Abdollahi, Qom: Boostan Book.
Qashiri, Abdul Karim ibn Awazan (2006/1385 SH). Ghasheri's Treatise, correction of Badie-e Zaman Foruzanfar, Tehran, scientific-cultural.
Safeian, Mohammad Javad (2004/1383 SH). Is Spinoza, a philosopher or a mystic؟ The Quarterly of Philosophical-Theological Studies of Qom University, Spring 1383, Volume 19, pp 103-124.
Sajjadi, Seyed Jafar (2007/1361 SH). Dictionary of mystical terms and expressions, printing 8, Tehran: Tahori Publishing.
Sajjadi, Seyyed Jafar (1982/1386 SH). The Science of the Intellectual Science: Includes Philosophical, Verbal, Logical Terms, Printing 1, Tehran, The Institute of Philosophy and Philosophy of Iran.
Shabestari, Mahmoud (2003/1382 SH). Golshan Secrets, By the efforts of Mohammad Reza Barzegar Khaleghi, printing 1, Tehran: Zawar Publishing

Shajari Reza (2006/ 1385SH). Different faces in Rumi's Masnavi, Quarterly journal of Mystical Studies, Autumn and Winter 1385, Volume 4, pp 115-140.

Spinoza, Baruch.(1985/1364 SH), Ethics, translation by Dr. Mohsen Jahangiri, Tehran: Center Academic Publishing.

Suhrawardi, Shahabuddin Yahya (1993/1372 SH), Sheikh Ishraq's Essay Collection, Correction and Introduction by Seyyed Hoseyn Nasr, Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.

Zamani, Karim.(2012/1391 SH), Minagra of Love, Volume 9, Tehran: Publishing Ney.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة التاسعة – العدد الخامس والثلاثون – خريف ۱۳۹۸ش/أيلول ۲۰۱۹م
صص ۱۲٦ ـ ۹٥

قراءة لرواية "أسطورة النداهة" لأحمد خالد توفيق في ضوء المنهج البنيوي التكويني لغولدمان

رضا ميرزايي (الكاتب المسؤول)*
علي رضا شيخي**

الملخص

يعتبر النقد الاجتماعي محاولة لإبراز العلاقة بين المجتمع والأدب، فهناك علاقة متبادلة بين الأثر الأدبي وبين المجتمع من حيث التأثير والتأثر. "أحمد خالد توفيق" من رواد أدب الخوف في الأدب العربي. إنّه كتب في التسعينات من القرن الماضي مجموعة ضخمة سميت "ماوراء الطبيعة" في هذا المجال. ومن الناحية الاجتماعية، اهتمّ توفيق في مجموعة ماوراء الطبيعة خاصة في روايته "أسطورة النداهة" ببعض القضايا الاجتماعية المتعلقة بالأرياف المصرية في القرن الماضي بصبغة من الرعب. ومن هذا المنطلق يرمي هذا المقال إلى قراءة أحداث الرواية اعتماداً على المنهج البنيوي التكويني النقدي لغولدمان مستخدماً الوصف والتّحليل لمناقشة الموضوع هادفًا الكشف عن معرفة الجوانب الاجتماعية المكنونة فيها. سعي غولدمان في طريقته النقدية لإقامة علاقة ذات مغزي بين الشكل الأدبي وأهم جوانب الحياة الاجتماعية. ومن أهمّ النتائج الّتي توصّلنا إليها في دراستنا هذه، أنّ الروائي أحمد خالد توفيق يبحث في روايته عن سرّ تخلّف المصريين وكيفية مواجهتهم بالعلوم في عصر تقدم العلوم البشرية ويعتقد أنّ أهمّ المشاكل الاجتماعية في الأرياف المصرية وهي القضايا المتعلقة بالفقر والعادات الخرافية والحرمان من التعليم. فعلى الرغم أن رواية أسطورة النداهة هي رواية خيالية ولكن تعالج مشاكل المجتمع المصري الريفي في التسعينات، بما في ذلك وجود ظاهرة الخرافة في الأرياف المصرية، والفقر، والحرمان، ومخاوف تكنولوجيا، وما إلى ذلك وهذا ينطبق عليه الكثير من المكونات وعناصر المنهج البنيوي التكويني لغولدمان.

المفردات الدليلية: النقد الاجتماعي، الرواية، أحمد خالد توفيق، أسطورة النداهة، المنهج البنيوي التكويني.

*. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الامام الخميني، قزوين، إيران.
rmirzaie_65@yahoo.com
**. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة الامام الخميني، قزوين، إيران.
alireza.shaikhi@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ۱۳۹۸/۲/۱۲ش تاريخ القبول: ۱۳۹۸/٦/۲۹ش

إنّ علاقة الأدب بالمجتمع هی تشـمل علاقـة الأديب بمجتمعه ووعيه لما يجری حوله وكشفه ما يخصُّ المجتمع وما يخفی علی الآخرين. فالأديب يملك القدرة علی ربط الماضی بالحاضر وكشـفه وترسيخه لقيم الخير وهذه أمور أساسية فی الأدب ومن أهدافه. يرتبط علـم اجتماع الأدب بعلم الاجتماع من جهة، كما يرتبط بالأدب من جهة أخری. من ثمّ يعتـبر تحليل العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع أسـاس ظهور النقد الاجتماعی للأدب ويستند هذا المنهج إلی بنية الأدب والمجتمع وهذا يعنی انعكاس القضايا الاجتماعية فی الأثـر الأدبی عن طريق وجهة النظر الفكرية أو الاعتقادية أو الاجتماعية لدی الكاتب. علـی ذلك «لقـد كانت العلاقة المتبادلة بـين المجتمع والأدب موضوعـاً مثيراً لاهتمام الباحثين فی مجال العلوم الإنسـانية منذ أقدم الأيام. وظهرت بواكير الدراسـات المتعلقة بالمجتمع والأدب بشكل منهجی مؤطّر بأطر البحث العلمی، فی آثار مدام دواستال. حيث عالجت فيها تأثير الدين والتقاليد والعادات الاجتماعية والقوانين البشـرية علی الأدب كما درسـت تأثير الأدب علی المجتمع والثقافة.» (عسكری، ٢٠١٠م: ٧٣) أما المؤسس الحقيقی لعلم اجتماع الأدب فهو الفيلسـوف والكاتب والناقد المجری الماركسی جورج لوكاتش. إنّه من عالج العلاقة بين المجتمع والرواية وتأثير الرؤية الاجتماعية لدی الكاتب علی الفكرة الأساسية فی الآثار الأدبية. تبعه لوسين غولدمان الذی درس آثاره وأفكاره وجعلها ممنهجة. يری غولدمان أن الشكل الروائی فی واقع الأمر انعكاس الحياة اليومية فی الساحة الأدبية وهذا يعنی إنّه انعكاس الحياة فی المجتمع المؤسس علی الفرد الذی ولد لينتج للسـوق. وعلی حد تعبيره هناك نوع من التناسـق الدقيق بين الشكل الأدبی للرواية وعلاقة الناس مع الآخرين فی المجتمع الذی يتنج للسـوق. كما يعتقد غولدمان «أنّ المبدع فی الآثار الثقافية ليس شـخصاً واحداً بل هو راجع إلی التفسـير الجماعی للحياة حيث إنّ الكاتب يمنحه شـكلاً فنيّاً خاصّاً كفرد من تلك المجموعة.» (غولدمان، ١٩٩٣م: ٣٢١) «كان يـری ابوليت تين بأنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة مباشـرة وكان يبـدی نوعاً من التزمّت فی هـذا الاتجاه. ففی رأيه يعدّ الأدب انعكاسـاً للتقاليد والسـلوك والأخلاقيات فـی عصر الكاتب. إنّ الآثار الأدبيـة وليدة التعامل بين ثلاثة

عوامــل وهى: العوامل الحياتية والثقافية والتاريخية. وتبرز العوامل الحياتية فى العنصر؛ أمــا الثقافية فتظهر فــى البيئة والعوامل التاريخية تبرز فى الزمــان.» (رحمانى، ٢٠٠٤م: ١٢٠) لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه، وبينه وبين أقرانه، والطرق التى يؤثر بها على الجمهور فى الحصيلة الإبداعية للفنان. لقد كان موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمًا عند العرب. نرى فى التراث النقدى العربى القديم نقدا للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى واللفظ الذى نجده عند بشــر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشــرة فى كتب النقد القديم التى تحث على الربط بين المستوى التعبيرى ومستوى المتلقين. أمّا فى النقد الحديث فنجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى عند شــبلى شميل، وســلامة موسى، وعمر الفاخورى، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض. حدثت فى عهد الرئيســين الســابقين المصريين أنور السادات وحسنى مبارك التطورات الكثيرة فى المجالات المختلفة من السياسية والعلمية والاجتماعية والاقتصادية خاصة بعد إتخاذ سياسة الانفتاح الذى ارتبط المصريون بالعالم الخارجى أكثــر من الوقت الماضى. لعبت هذه التطورات دوراً بارزاً فى دخول مصر إلى الأجواء الجديدة من الحياة السياســية والاجتماعية والثقافية. كان الأدباء من المتأثرين بهذه الأجواء حيث انسجموا مع هذه التطورات الاجتماعية بل كان لهم إسهام فى خلق هذه التطورات فى المجتمع من خلال الآثار الأدبية ذات الصبغة الاجتماعية والإنسانية. غــير أنّ أحمد خالد توفيــق الذى يعدّ من رواد الأدب العربــى المعاصر فى مجال الأدب الخوف والفانتازيا والخيال العلمى قد استطاع أن يبدع العديد من الآثار التى مرّت بعالم الخيال والخوف ولكن يكون فى ثنايا آثاره مجال لنقد المجتمع ولتصوير المشاكل الموجودة للمراهقين وللشباب ولعرض التقابل بين العلم والتقاليد السائدة فى المجتمع.

أسئلة البحث

يســعى هذا المقــال إلى الإجابة على بعض الأســئلة منها: ١- ما هــى التطوّرات الاجتماعيــة الحاصلة فى المجتمــع أثناء كتابة هذه الرواية؟ ٢-ما هى المشــاكل التى

حاول أحمد خالد توفيق تسليط الضوء عليها في روايته؟ ۳- كيف تكون العلاقة بين بنية الرواية والبنية الذهنية العامة للجماعة الاجتماعية أو للطبقة التي ينسب إليها الكاتب؟

فرضيات البحث

وللإجابة عن الأسئلة يمكن الاستعانة بالفرضيات التالية:

شاهد المجتمع المصري في ثمانينات و تسعينات من القرن الماضي الكثير من التطورات و الأحداث خاصة الطبقة الوسطى التي تعرفت على أحدث التكنولوجيات العالمية وهذه خلقت أجواء من القلق والخوف وتسهم في رؤية هذه الطبقة الخاصة من العالم والمجتمع. فإن العلاقة الجوهرية والمتبادلة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهم البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب وإن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية وإنما ظواهر اجتماعية وإن العلاقة بين الوعي الجماعي والبنية المنظمة للعمل الأدبي متماثلة تماثلا دقيقا إلا أنها غالبا ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة.

الدراسات السابقة

على الرغم من ممارسة "أحمد خالد توفيق" في كتابة الرواية والشهرة الواسعة التي يحظى بها الكاتب في مصر والدول العربية خاصة في مجال أدب الرعب والفانتازيا والخيال العلمي أنه مازال غير معروف كما يستحق في الأوساط الأكاديمية المتعلقة بالأدب العربي في إيران ولم يصادف كتّاب المقالة حسب اطلاعهم بحثًا علميًّا حول أعماله الأدبية إضافة إلى ذلك أنّ الأبحاث التي تناولت حياة الراوي وأعماله في البلدان العربية ليست بكثيرة إلا ما هي وردت في الصحف والدوريات العربية. بينما أن هناك أبحاثا قليلة تتحدّث عن توفيق، إن موضوع النقد الاجتماعي وتوظيفه في الروايات العربية واسع ومتشعب وتناولته دراسات عديدة ونعرضها باختصار علي النحو التالي: مقالة "النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره" لمحمد خاقاني وآزاده منتظري ومنصوره زركوب المنشورة في مجلة إضاءات نقدية سنة ۲۰۱۲م في عددها ٦

ومقالة "نقد جامعه شناختى رمان اوراق عصام عبدالعاطى در مجموعه نيران صديقه از علاء أسوانى" لعلى گنجيان ورضوان جمشيديان المنشورة فى مجلة نقد ادب معاصر عربى سنة ٢٠١٥م فى عددها ٩ ومقالة "بررسى رمان هاى عربى وفارسى معاصر از منظر نقد جامعه شناختى مطالعه موردى الشحاذ اثر نجيب محفوظ واشک سبلان نوشته ابراهيم دارابى" لبيمان صالحى وبروين خليلى المنشورة فى مجلة كاوش نامه ادبيات تطبيقى سنة ٢٠١٥م فى عددها ١٨ ومقالة "الشعر القصصى عند خليل مطران فى مرآة النقد الاجتماعى" لناصر قاسمى وزين العابدين فرامرزى فى مجلة أدب عربى سنة ٢٠١٦م فى عددها ١ وأطروحة "الواقع الاجتماعى فى رواية القلاع المتآكلة لمحمد سارى – دراسة بنيوية تكوينية –" لزواوى كهينة المنشورة لنيل شهادة ماجستير بجامعة بويره فى الجزائر سنة ٢٠١٤م وغيرها من هذه الدراسات.

منهج البحث

تم إعداد البحث على أساس المنهج البنيوى التكوينى للوسيان غولدمان معتمدا فيه على المصادر الأدبية والنقدية خاصة النقد الاجتماعى لتحليل الرواية ونماذجها المختلفة فيه.

نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان

المنهج البنيوى التكوينى

يستند غولدمان فى منهجه إلى إدراك بنية العلاقات الدخلية للنص الأدبى ثم تفسيرها من خلال ربطها ببنية الواقع الاجتماعى والفكرى السائد. على أساس البنيوية التكوينية، «كل سلوك وكل فكر يعتبران محاولة لتقديم جواب دال عن وضعية محددة يعيشها أفراد فئة اجتماعية معينة بشكل يجعلهم يصطدمون بنفس المشاكل والعوائق ويحلمون بنفس المثالات والمطامح، كما أن هذا السلوك من جهة ثانية يعتبر محاولة لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع المفعول.» (غولدمان، ١٩٩٦م: ١٥) وهذا يعنى أن غولدمان يدعو إلى دراسة سلوكات الذات الجماعية وعلاقتها بالوسط الاجتماعى فى إطار المادية الجدلية التى ترى أن «كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود

تأثـير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبى.» (غولدمـان، ١٩٩٣م: ١٣) لقد حاول غولدمان فى تأسيســه لنظرية الرواية الربط بين الوسط الاجتماعى وخصائص الشكل الروائـى انطلاقـا من علاقات التناظر التى تجمع بين الكائنـات فى المجتمع الرأسمالى المنتج للسـوق والعلاقات التى يقيمها الناس يوميا بممتلكاتهم ووسـطهم الاجتماعى. (الخطيبى، ١٩٧١م : ١٢٤)

مفاهيم المنهج البنيوى التكوينى

إن اسـتعانة غولدمان فى تصوره وتأسيســه لنظرية الرواية بحقول وأنساق معرفية متعددة سـاهمت فى إثراء جهازه النظرى بجملة من المفاهيم التى أسـس عليها مقاربته للنصوص الروائية وأهمها:

البنية الدالة:

إن المقصـود بكلمة البنية الدالة أو الدلالية هو المعنى الداخلى لهذه البنية الذى ينم عن وعى جماعى معين. (شحيد، ١٩٨٢م: ٨٠) إن وحدة العمل الأدبى وتماسكه يظهران فى بنيته الدالة التى من خلالها نفهم النسق العام الذى يحكم العملية الإبداعية، كم يرى غولدمان أن الباحث مطالب باكتشـاف هذه البنية وبيان وظيفتها فى إطار كلية العمل ولكن لاينبغى التوقف عنده هذه البنية الدالة المتماسـكة وإنما يتعين إدراجها ضمن بنية أكثر شمولا واتسـاعا وهى البنية الذهنية للجماعة أو بنية الوعى الاجتماعى العام ومن خلال هذه المرحلـة يظهر الجانب التاريخى والوظيفى للبنية الدالة ولذلك نرى أن هذا المفهوم يرتبط ارتباطا قويا مع مفهوم رؤية العالم، ففى الأول نفهم النص ونفسـره وفى االثانى نلم بدلالته التاريخية والاجتماعية. (شعلان، ٢٠٠٨م: ٥٩-٦٠)

الفهم والتفسير:

لقد أقام لوسيان غولدمان قراءته البنيوية التكوينية على مستويين هامين: أولا الفهم وفيه يتناول الناقد البنية العميقة للعمل الأدبى وثانيا التفسـير وفيه يتم النظر إلى البنية الأدبية باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها، كما أن الفهم عند غولدمان يتأسس

على عناصر أساسية وهى: ١- المحايثة: إذ يجب على الباحث أن يهتم بالموضوع ولا شىء غير الموضوع أى أن يلتصق بالضرورة ببنية العمل دون أن يتجاوزها إلى الخارج الموضوعى. ٢- الاهتمام بكل عناصر هذه البنية وإن تعذر ذلك فبأغلبها أى إيلاء للجزء الأكبر من النص أو إذا أردنا لثلاثة أرباعه، بحيث من الصعب تصور فرضيتين لهما نفس الدرجة من البساطة والفعالية. ٣- تحديد العلاقات التى تربط بين هذه العناصر وفهم دلالتها. ٤- استخلاص البنية الدالة إذ على الباحث أن يتوصل إلى العمق الدلالى أى إلى بنية المعنى التى تحرك العمل وتمنحه وظيفة وهذا ما يسميه غولدمان بالدلالة الموضعية. (الأنطاكى، ٢٠٠٩م: ١٣٩-١٤٠) أما المرحلة الثانية التفسير أو التأويل فيتم فيها إدماج هذه البنية الوظيفية ضمن بنية أشمل كالوعى الاجتماعى والطبقى ذلك لأن العمل الأدبى عند غولدمان لا يكتسب دلالته إلا إذا أدمج فى إطار سلوك أشمل منه وغالبا ما لا يكون هذا السلوك الذى يمكن من فهم العمل الأدبى سلوك الكاتب، ولكنه سلوك فئة اجتماعية قد لا يكون الكاتب منتميا إليها.

رؤية العالم:

هو المفهوم الذى استمده من أستاذه جورج لوكاتش إلا أنه تميز عنه بأمرين أساسين وهما: أولا: لقد تمكن غولدمان من نقل مفهوم رؤية العالم من الفضاء اللوكاتشى الفلسفى والفكرى إلى الفضاء النقدى جاعلا منه أهم أداة إجرائية فى منهجه البنيوى التكوينى، وهذا مايوضحه لما بصورة أدق فى كتابه "الإله الخفى" قائلا: «هى ليست معطى تجريبيا مباشرا بل على العكس، أداة عمل إدراكية ضرورية لفهم التعبيرات المباشرة لفكر الأفراد، وتظهر أهميتها وواقعيتها حتى على المستوى التجريبى.» (غولدمان، ٢٠١٠م: ٣٨) ثانيا: استطاع غولدمان أن يتجاوز من خلال مفهومه رؤية العالم التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب الذى ينظر إلى العمل الأدبى كانعكاس حتمى للبنية التحتية، ويؤسس بذلك نقدا سوسيولوجيا ينطلق من مفهوم الوسيط الذى يجمع بين الأنساق الأدبية والفنية والأساس الطبقى والاجتماعى الذى تنتمى إليه، وهذا ما يشير إليه فى قوله: «إن أية طريقة فى التفكير والإحساس توجد إجمالا بشكل طبيعى خصوصا لدى أفراد

المجموعـات الاجتماعية الذين تتوافق معهم، لكـن الفرد كائن معقد جدا ووظائفه فى مجمل الحياة الاجتماعية كثيرة جدا والتوسـطات بين فكره والواقع الاقتصادى عديدة جـدا ومتنوعة جدار، بحيث لانسـتطيع حصرهـا فى حدود تصور فقـير لعلم اجتماع ميكانيكى تبسـيطى.» (غولدمان، ۱۹۸۱م: ۱۰) إن رؤية العالم عند غولدمان لاتنحصر فى مجموع الأفكار فقط إنما هى تشـمل المشـاعر والأحاسيس الإنسانية المشتركة بين أفـراد الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليهـا العمل الأدبى فهى إذن رؤية جماعية، وهذا ما يكشفه عنه قائلا: «هى تشكل المظهر الأساسى الملموس للظاهرة التى يحاول علماء الاجتماع تعريفها منذ عشرات السـنين بمصطلح الوعى الجمعى.» (غولدمان، ۲۰۱۰م: ۳۹)

الكلية والانسجام:

إن العمـل الأدبـى عند غولدمان هـو تعبير موحد ومتلاحم عـن مطامح ورغبات طبقة اجتماعية متجانسـة، فهو بذلک أبعد من أن يكون انعكاسا آليا لوعى جماعى، لذا حظيت مفاهيم التلاحم والكلية والانسجام بمكانة مهمة فى الدراسة البنيوية التكوينية، وهـذا ما نلاحظه فى حديثه عن جمالية التماسـک، قائـلا: «إن العمل الفنى أو الأدبى يكون ناجحا من الناحية الجمالية عندما ما يدل على معنى متماسـک يعبر عنه بشكل مناسب، ويكون المعنى متماسكا عندما يتطابق فيه الفردى والجماعى، علما بأن النزوع إلـى التماسـک يدخل فى صميم الـذات الفردية.» (شـحيد، ۱۹۸۲م: ٤۲) على رأيه مفهـوم الكلية وتوظيفاته متعلق بالعمل الأدبى يعتبر بالنسـبة إليه كلا متكاملا متلاحما ومتماسكا وعلى هذا الأساس يجب على الناقد الأدبى أن يبتعد فى رأيه عن المحاولات والمقاربات التجزيئية التى ارتبطت بالنقد السوسـيولوجى التقليدى، ويحاول أن يدرس العمل فى كليته ويبحث فى العلاقات التى تربط بين الأجزاء وتمنحها الكلية.

يجـب علينـا القول إن البنية التكوينية هى أسـاس نظريـة غولدمان الخاصة بالرواية. يسـتمد غولدمان منهجه من آراء جورج لوكاتش والنقد الماركسـى ويبحث هـذا المنهج العلاقة بين المجتمع والعمل الفنى بشـكل دقيـق وممنهج. ومن هذا المنطلق

يمكن أن نفسر البنية التكوينية لدى غولدمان على النقاط التالية: ١- تكون العلاقة بين الحيــاة الاجتماعية والعمل الفنى متعلقة بالوعــى الجماعى. ٢- لا يمكن للفرد (الفنان) وحده أن يكون خالقا للعمل الفنى بل وعى المجموعة أو الوعى الجماعى خالق العمل الفنى. ٣- إن العلاقة بين البنية الثقافية لطبقة اجتماعية والبنية للعمل الأدبى ذات معنى ومتناســقة. ٤- إن الوحدة والانسجام فى العمل الأدبى ميزتان خاصتان لمنهج البنيوية التكوينية ومن ثم يســتخدم غولدمان الكلية وهــى تعبيرة موحدة ومتلاحمة عن مطامح ورغبات طبقة اجتماعية متجانســة. ٥ – إن البنى الحاكمة على الوعى الجماعى والتى تنعكس على عقلية الفنان هى العملية اللاوعية الكاملة.

أحمد خالد توفيق حياته و نشأته

أحمــد خالد توفيق فراج، هو الطبيب والأديب المصرى الذى يعتبر أول كاتب عربى فى مجال أدب الرعب والأشــهر فى مجال أدب الشباب والفانتازيا والخيال العلمى. ولد عــام ١٩٦٢م فــى مدينة طنطا عاصمة محافظة الغربية فى مصــر. تخرج توفيق فى كلية الطــب بجامعة طنطا عام ١٩٨٥م وحصل علــي الدكتوراه فى طب المناطق الحارة عام ١٩٩٧م. بدأ توفيق كتابة الرواية بسلسلة "ما وراء الطبيعة" عام ١٩٩٣م ورغم أن أدب الرعب لم يكن ســائدًا فى ذلك الوقت إلا أن السلســلة حققت نجاحاً كبيراً واستقبالاً جيداً من الجمهور ما شــجعه علي استكمال السلسلة، وأصدر بعدها سلسلة "فانتازيا" عام ١٩٩٥م وسلســلة "ســفارى" عام ١٩٩٦م وأصدر عام ٢٠٠٦م سلسلة "WWW". (عبدالحنان، ٢٠١٧م: ٦٤)

قــام أحمد توفيق بتأليف روايات حققت نجاحًا جماهيريا واسـعًا، وأشــهرها رواية "يوتوبيــا" عــام ٢٠٠٨م والتى ترجمت إلى عدة لغات وأعيد نشــرها فى أعوام لاحقة. اشــتهر توفيق أيضًــا بالكتابات الصحفية، فقــد انضم عام ٢٠٠٤م إلى مجلة الشــباب التــى تصدر عن مؤسســة الأهرام، وكذلك كانت له منشــورات عــبر جريدة التحرير والعديد من المجلات الأخري. كان له نشاط فى الترجمة، حيث قام بنشر سلسلة "رجفة الخوف" وهى روايات رعب مترجمة، وكذلك قام بترجمة رواية "نادى القتال" الشــهيرة

من تأليف تشـاک بولانيک، وکذلک ترجمة روايــة "ديرمافوريا" لـکريج کليفنجر عام ۲۰۱۰م وترجمة رواية عداء "الطائرة الورقية" للروائی الأمريکی من أصل أفغانی خالد الحســينی عام ۲۰۱۲م. (Greenberg, ۲۰۱۸:۱۷۲) استمر نشاطه الأدبی مع مزاولته مهنة الطب، فقد کان عضو هيئة التدريس واستشــاری قســم أمراض الباطنة المتوطنة بکلية الطب جامعة طنطا. توفی توفيق فی ۲ أبريل عام ۲۰۱۸م عن عمر يناهز ۵۵ عام إثر أزمة صحية مفاجئة.

أحمد خالد توفيق وأسطورة النداهة

أســطورة النداهة هی رواية الرقم الثانی من سلسلة "ماوراء الطبيعة" للکاتب أحمد خالد توفيق وتعد السلســلة أول سلســلة روايــات عربية فــی أدب الرعب التی بدأ إصدارهــا عام ۱۹۹۳م. يکون بطل السلســلة شــخصية خيالية وهــو الدکتور رفعت إسماعيل طبيب أمراض الدم المصری المتقاعد.

يروی رفعت فی سلســة مــاوراء الطبيعة ذکرياته عن مجموعــة من الأحداث التی تعــرض لها فــی حياته. بدأت أحداث الروايــة حينما عاد إلی قريتــه کفر بدر إحدي قري محافظة الشــرقية. شاهد فی القرية سلســلة من الوقائع بداية من أخيه رضا الذی اصيــب بمــرض غير عادی و مجهول. ســأل رفعت عن رضا وتخبره أمــه أنه ليس علي مايرام لأنه لبی نداء النداهة. فيســترجع رفعت ذکرياتــه عن النداهة، ويذهب إلی دار أخيــه ليفحصــه وتخبره زوجة أخيه نجاة بما حدث له، ليســتدعي رفعت زملاءه الأطباء لإجراء فحص شامل لأخيه، ويرسل عينة من دمه لتحليلها. ثم يذهب رفعت إلی الدکتور عاصم فتحی طبيب الوحدة الصحية المقيم فی القرية ليستفسر منه عن موضوع النداهة. فيتفــق رفعت مع عاصم علي مراقبة المنطقة المحيطة بدار رضا إسماعيل حتی يســتطيعا أن يحســما أمرهما فی موضوع النداهة هذا، وأثنــاء المراقبة يقابل رفعت النداهة ومن رعبــه يهرب منها ويحــذره عاصم من أنه قد يکون الضحية القادمة للنداهة. و فی اليوم التالــی يفاجأ الجميع بأن النداهة تنادي رفعــت، فتحاول عائلته منعه وينجح فی ذلک طلعت زوج رئيفة، ويظل رفعت فی حالة شــديدة البؤس لمدة أســبوعين إلی أن يرسل

تلميذه علاء عبد الصمد تقريره بشأن عينة دم رضا إسماعيل ليقول أنه وجد نسبة ضئيلة من الباربيتورات ويكتشف رفعت سر اللغز، لكن أهله يرفضون أن يتحرك من مكانه خشية عليه من النداهة. عندما يأتى عاصم وزوجته عواطف يخبرهما رفعت بأنهما وراء موضوع النداهة هذا، حيث يقومان بتنويم المرضي تنويما مغناطيسيا و يجعلانهم أن يلبوا نداء النداهة التى تقوم بشخصيتها عواطف. ثم قام عاصم بإفراغ الحقنة المنوِّمة فى وريد رفعت قائلا: سوف يلتقى بى فى المساء بعد أن يلبى نداء النداهة. و فى المساء يستيقظ رفعت ليجد نفسه تحت رحمة عاصم وعواطف. يخبره عاصم أنه قام بأعماله للأنتقام من سلسلة الاحباطات فى حياته، كما أنه يقوم بتجارب علي الذين يقومون بخطفهم تحت دعوي النداهة من أجل تصنيع الأنسان السوبرمان، ليبدأ عاصم تجاربه علي رفعت، لكن رفعت ينجح فى الوقيعة بين عاصم وزوجته التى تحرر رفعت، فيقوم رفعت بإحضار الشرطة ليجدوا أن عاصم وعواطف قد إنتحرا، لكنهم ينجحون فى تحرير المخطوفين وليقضى ذلك علي أسطورة النداهة للأبد.

نقد رواية أسطورة النداهة من منظور المنهج البنيوى التكوينى

المنهج التكوينى بالأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية، آخذا بالاعتبار ببنياته الخاصة التى يفسرها فى إطار العلاقات الموجودة بين العناصر المكونة لها و بينها وبين العناصر المتفاعلة معها. البنيوية التكوينية تدرس العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الفنى والأدبى، وذلك عن طريق تحليل البنى الأدبية والبنى الاجتماعية. الرواية كإبداع فنى على رأى غولدمان فهى تعبير عن رؤية العالم وهى رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة فى احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى. «إن الرؤية للعالم هى بالتحديد، هذه المجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التى توحد أعضاء مجموعة اجتماعية، وفى الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم فى تعارض مع المجموعات الأخري، إنها بلا شك خطاطة تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقى لدي أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعى بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما.» (غولدمان، ٢٠١٠م: ٢٦) «إن النص الأدبى برأى غولدمان هو

بنيـــة متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البنيـــة الاجتماعية للجماعة أوالطبقة التى يمثلها المبدع، ولهذا لابدّ من دراســـة النص الأدبى للكشــف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التى يعبّر عنه الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هى العمل الأدبى والوعى الاجتماعى هى أهم الحلقات عند غولدمان والتى يطلق عليه مصطلــح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبى يتضمـــن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب لكن الانتاج الكلى للأديب.» (منتظرى،٢٠١٢م: ١٦٨)

إن دور المبـــدع فى رأى غولدمان هو إبراز هـــذه الرؤية وبلورتها فى أفضل صورة ممكنـــة ومتكاملة لهـــا، أى أنه يعبر من خلالها عن الطموحـــات القصوي للجماعة التى ينتمى إليها أو يعبر عن أفكارها، وهذا يعنى أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية فـــى العمـــل الروائى، ولكنه مبرزهـــا وموضحها فقط. يعتقد غولدمـــان أن «الكاتب لا يعكس الوعى الجمعى... بل علي العكس يقدم بشكل متقن درجة المطابقة البنائية التى أدركها بعمق الوعى الجمعى نفسه فقط. وهكذا فان العمل يلون نشاطا جمعيا عبر الوعى الفـــردى لمبدعه... .» (غولدمـــان، ١٩٩٣م: ٤١) من ثم أن البناء الجمالى للعمل الروائى يتميز باستقلال نسبى عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها، لذلک فالنص الروائى لا يطابـــق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحـــد التصورات الموجودة عن العالم فى الواقع الثقافى والفكرى.

يســـتمد غولدمان لدراسة العمل الفنّى فى منهجه النقدى من المرحلتين والأولى هى مرحلـــة فهم العمل الفنّى والإلمام ببنيته والثانية هى مرحلة التفســـير التى يســـتخدمها غولدمـــان فى توضيح العلاقة بين بنيـــة العمل الفنّى و البنيـــة الاجتماعية – التاريخية للمجتمع.

موضوع الرواية

اهتـــمّ بطل الرواية رفعت إسماعيل وهو يمثل الطبقة الوســـطى المتعلمة بنفى التقاليد والعادات الخرافية التى تمت ترســـيخها فى نفوس المجتمـــع الريفى وعقوله وبمكافحتها بأسلحة العلم والمنطق. موضوع الرواية هو عودة رفعت إلى القرية ومواجهته بالمشكلة

التى تعانى منها قرية كفر بدر بوجه عام وأسرته وأخوه بوجه خاص.

يسعى الكاتب أن ينقل للقارئ مدى ترسيخ وتأصيل الخرافة فى نفوس المجتمع الريفى وعقوله من خلال نوع فنى جديد أى أدب الرعب. يستمد توفيق فى هذه الرواية من أسطورة النداهة وهى من الأساطير الريفية المصرية التى تكون أكثر إنتشارا فى المجتمع الريفى لنيل غرضه. أسطورة النداهة تروى لنا مدى تأثير الخرافات فى عقول الناس وكيفية الإستغلال من هذه الخرافات لمراوغة الناس. إنها تسلط الضوء على جزء من العادات السلبية التى شاعت فى المجتمع المصرى فى أيام تعرّف المصريون على التطورات العلمية العالمية.

شخصيات الرواية

تعتبر الشخصية عاملا حاسما فى تكوين النص الروائى كما تضفيه علي الأحداث من حركية وتشويق فقد يستطيع الروائى أن يتخلص من الحبكة أو من بعض العناصر الأخري لكنه لا يستطيع التخلى عن شخصيات عالمه الروائى، لأنها أساس وجود الرواية ككل، فهى نبض النص والحركة المتحدة التى تسرى فى شرايينه، لا يستطيع تجاهلها أو حتى تجاوزها بأى حال من الأحوال. (صحراوى، ١٩٩٩م: ١٥٤) يؤكد جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان علي علاقة البطل الروائى بالعالم الذى يعيش فيه، فقد ذهب جورج لوكاتش بتنظيراته التى حاول تطبيقها علي بعض الأعمال الروائية ذات الطابع العالمى كرواية" مدام بونارى" والتربية العاطفية لفلوبير، ورواية "دون كيشوط" لسوفانتوس وغيرها من الروايات إلى الربط بين تلك الأشكال الروائية ووجود بطل روائى أطلق عليه اسم البطل الإشكالى الذى يقوم بالبحث عن قيم أصلية فى إطار مجتمع يخلو من تلك القيم مؤكدا بان عالم الرواية يقوم أساسا علي التناقض بين عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة وعالم الوقع التاريخى المتغير، وهو ما جسدته حقيقة شخصيات الروايات العالمية الشهيرة التى عرفها بقوله:« إنهم أناس جاؤوا ليتعلموا الفارقة بين عالم المثل وعالم الوقائع التاريخية.» (بوعلى، ٢٠٠١م: ٢٢٦)

تزخر رواية أسطورة النداهة بالشخصيات المتحركة والمساهمة فى تفعيل حركة

العمل الروائى بكل مستوياته الفكرية والفنية، حيث نصادف أسماء علي قدر واضح من التميز والاختلاف، مثل: الدكتور رفعت إسماعيل، أم رفعت، رئيفة، رضا، نجاة، الدكتور عاصم فتحى وعواطف.

نجد فى رواية أسطورة النداهة نموذجين متناقضين أحدهما يمثله رفعت والذى يقدم لنا صورة لواقع الرجل النموذجى داخل المجتمع المصرى، وهو يمثل لنا نموذجا لطبيب مثقف وواعى يسعي لإثبات الحقائق ولمساعدة مجتمعه الريفى، بينما يعكس النموذج الثانى العالم الشرير الذى يمثله عاصم، هذا الطبيب العالم والذى يحاول الانتقام لنفسه من عقده النفسية مع النساء، وأيضا الانتقام من ذلك الفارغ المكانى الخانق الذى أملته عليه مقتضيات الحياة والمتمثل فى حاجته إلى الانتقام من فشله العاطفى والمهنى عن الريفيين.

رفعت إسماعيل: طبيب أعزب فى السبعينات من عمره يروى ذكرياته عن سلسلة من الأحداث الخارقة للطبيعة التى تعرض لها فى حياته. يصف رفعت إسماعيل نفسه بأنه حالة فريدة من النحول واعتلال الصحة. يدخن بشراهة، ويستخدم دائمًا حبوب النيتروجلسرين بسبب حالة قلبه الواهنة. ويعانى من الربو وضيق الشرايين التاجية والقرحة. يمتاز بأنه ملول وعصبى، وميال إلى انتقاد الآخرين وتصنيفهم. يبدو من خلال مواقفه العديدة أنه رجل قوى ومتحرر وذات شخصية رجولية، تعكس مواقفه رفضه الشديد لأعمال الأصوليين اللاإنسانية وتقاليد المجتمع الجائرة فى كثير من الأحيان. يسعى أن يرى الأحداث من منظور العقلية إستنادًا إلى الواقع وحل المشاكل التى واجهتها أقرباءه.

عاصم فتحى: الطبيب المقيم فى كفر البدر وفى الخمسينيات من العمر، يعمل فى الوحدة الصحية فى القرية وله أيضا مختبر سرى يختبر فيه ضحاياه الريفيين. عاشق مجنون للحياة، متزوج، غير واثق من نفسه، متذبذب ويلفه الغموض، لايحصل علي كل ما يتمناه ويسعي لذلك، لا يتقبل الخسارة، لا يثق فى أحد وبالأخص النساء. تزوّج بعواطف ولكن حبه لها غير صادق، استحوذت عواطف علي سره الذى صانه منذ أمد بعيد ولم يبح به لأحد.

عواطف: زوجة عاصم وصديقة وفيّة لزوجه وتعمل معه لخداعة الناس والإستغلال

من معتقدات الريفيين عبر أسطورة النداهة ولكن فى نهاية المطاف تدرك أنها أيضا ضحية زوجها وتطلق سراح رفعت من مختبر عاصم.

رضا: هو أخ رفعت وأصيب بمرض مجهول ولكن ترى أمه وزوجته نجاة أنه لبى نداء النداهة وصار مجنونا. يسعى رفعت أن يزيل الغموض من مشكلة أخيه ويدخل فى لعب خطير وفى الأخير يفهم المشكلة.

أم رفعت: إمرأة ريفيّة بكل أوصافها. ظهرت فى أسطورة النداهة كأم مكلومة بعد أن ندهت النداهة ولديها رضا ورفعت، كما أنها تخشي أن يكون رفعت قد تغير أو تكبر، وتحاول تزويجه لتطمئن عليه دون فائدة.

رئيفة: أخة رفعت وهى إمرأة ريفية وتلتزم بعادات وتقاليد الريفيين وتسعى ألا يدخل رفعت فى فخ النداهة لأنها تؤمن بوجودها.

نجاة: زوجة رضا وهى لاتوثق برفعت ورفعت فى نظرها رجل غبى عاد من المدينة ولايفهم الريف والريفيين ولذلك تكرهه كثيرا.

البنية الدلالية للفكرة فى النص الروائى:

إن هذا العنصر فى الدراسة يتناول دراسة للبنيات الدلالية للفكرة (الوعى) فى الرواية باعتبارها مكونا دلاليا إديولوجيا يتمفصل فى ثنايا النص الروائى، كما يعد مكونا جماليا يساهم فى بناء شعرية النص الروائى، تخترقه كعنصر فنى يفرز أفكارا ورؤي متعددة ومتصارعة وهذا التصادم يعد قضية جوهرية تساهم فى بناء عالم النص الفنى بموازاة العالم الواقعى. إن فنية النص الروائى تلعب دورا هاما فى تشكيل يساهم فى دفع حركة الأحداث فى النص يلجأ إليه الكاتب باعتماده علي عناصر: «الحجاج والاقناع التى تحاول التأثير علي المتلقى» (مسعودى، ١٩٩٩م: ٢٧٣) وتدفع كذلك القارئ لخلق أفق انتظار لفكرة ما أو رؤية معينة. كما قد يترك الكاتب كل هذه الأفكار تتمتع بنفس الحضور وبالقدرة الاقناعية التى تحملها فى النص.

بنية الفكرة بين الوعى الكائن والممكن:

إن تحديد الكيفية والطريقة التى من خلالها عرضت الفكرة فى النص يعتمد أساسا

علـــي التركيز علي عناصرهـــا اللغوية الدلالية لأن القيام بعمليـــة تصنيف الفكرة ضمن العمـــل الروائى، قد لا يعنى أن النـــص الروائى متبن لفكرة واحدة بل علي العكس من ذلـــک فقـــد نعثر فى ثنايا النص الروائى علي زخم معتبر مـــن الأفكار المتصارعة التى يقتضيها التشـــكيل الأســـلوبى من أجل بناء جماليته. لقد طـــرح (غولدمان) فى كتاباته النقدية، جملة من المفاهيم السوســـيولوجية، والتى تنبنى عليها المقولات الأساســـية فى منهجه البنيوى التكوينى، والتى تتمثل فى: البنية الدلالية، الرؤية الكونية، الوعى الكائن والممكن. فهذا الأخير وثيق الصلة بالبنية الفكرية فى المجتمع، كما يمثل التصور الحقيقى للعلاقات الانســـانية، وقد يرقي أحيانا إلى تجاوز الواقع والســـمو به إلى آفاق فلســـفية تؤسس للوعى الجمالى مشروعيته فى صورته الفعلية فى المجتمع. إن الوعى على رأى غولدمان هو «مظهر معين لكل ســـلوک بشرى يستتبع العمل.» (غولدمان، ۱۹۸۲م: ۲۵) فالوعـــى الممكن علي حد قول (غولدمان): «ما يمكـــن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعـــرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقى» (شـــحيد، ۱۹۸۲م: ٤٠)، أى أنـــه ذلک الوعى الذى من خلاله تتغير حركية الطبقة الاجتماعية بعد تعرضها لمتغيرات مختلفة دون أن تتخلي عن انتمائها الطبقى، إنه ذلک «الوعى الشمولى القادر علي تغير التاريخ، ولن يتحقق هذا إلا بفعل عبقرية الأديب الذى يستطيع أن يعبر عن رؤية العالم لطبقـــة معينة... وهذا الممكن هـــو رؤية العالم.» (صـــالح، ۲۰۰۱م: ۲۵۵) بمعنى أنه ذلک المستوي من الوعى الجماعى الضرورى الذى تتبناه طبقة واعية وفاعلة وطامحة للتغيير. لكن تبقي هذه الطبقة أحيانا بعيدة عن تجســـيده وتحقيقه، لأنها تعيش تحت ســـيطرة فكر آخر، هو فكر الايديولوجية المهيمنة التى تخفى حقيقة الواقع بالنسبة للطبقات المستغلة، والتـــى تعيش علي الوهم الفكرى للطبقة المســـيطرة ومن هنا تلجأ هذه الطبقة للرضوخ تحت تأثير الواقع فيصبح تفكيرها «ناجم عن الماضى بمختلف أبعاده وظروفه وأحداثه، بما تســـعي كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والفكرية والدينية» (المصدر نفســـه) من هذا أو ذاک، تتجلي العلاقة التى تربط بينهما، باعتبار أن الوعى الممكن ينطلق من تجاوز الواقع اليومى بالاتجاه إلى التطابق الجوهرى بين المســـتوي الطبقى والتطلعات المستقبلية، أما الوعى الكائن، فهو منحبس فى الواقع

ولايتعداه بل ويستنجد بالماضى كما أنه متقوقع علي نفسه، إنه ذلك الوعى الجمعى الذى يمتلكه كل الأفراد سواء كان فكرهم سائدا أم مسودا بحيث لا يمتلك الأفراد القدرة الكافية فى تكوين رؤية مستقبلية، تجعل الأفراد يخلقون منظورا وهميا بسيطا، بالاعتماد علي الماضى وسياق العلاقات الاجتماعية المتحكمة فى دواليب الحياة اليومية.

يتأسس خطاب رواية "أسطورة النداهة" علي نمطين متقابلين من أنماط الوعى الممكن بحيث كل منهما ينبنى علي خلفية خاصة، وعلي انتماء فئوى خاص داخل الطبقة بحيث تنقسم هذه الفئوية إلى شكلين، ففى الشكل الأول نسجل اديولوجية التغير والاصلاح فى المجتمع الريفى وأيضا مواكبة التطورات التى حدثت فى العالم العربى بفضل التطورات المتسارعة العالمية التى تتبنى أفكار البطل (بطل الرواية) وهو الذى يمتلك فكرا إصلاحى للمجتمع الريفى و الطامح إلى تجسيد رؤاه فى الواقع انطلاقا من إشارته لمنطلق تغير العلاقات الاجتماعية فى المجتمع الريفى المصرى. أما النمط الثانى من الوعى الممكن فنسجله فى الحضور الفكرى الذى تبنته الشخصية الفاعلة الأخرى أى عاصم، وذلك بوقوعه فى وجه المجتمع المدنى وذلك بالمحافظة قدر المستطاع علي هذا الوضع الاجتماعى المتدنى، والغارق فى سراديب الرداءة وهذه النظرة لها بعد يتمثل فى ضمان استمرارية قضاء المصالح الشخصية، وبسط أشكال الهيمنة من خلال استغلال العادات وتقاليد المجتمع البدوى وتوسيع دائرة المصالح ومن ثم المحافظة علي الملكية المادية للأفراد الحاملين لهذا الوعى.

إن تجليات الوعى الممكن فى سياق فكرة التغيير والاصلاح تتمظهر عبر قصة البطل "رفعت إسماعيل" الحامل لرؤية شمولية للواقع ومن خلال تتبع هذه الشخصية المحورية فى الرواية التى عند التعمق فيها نجد أنفسنا وصلنا من خلالها إلى واقع عام قصده الروائى بنصه وادراك العلل والخلفيات المستترة، فشخصية البطل "رفعت" باعتباره طبيب مثقف ومناضل واجه فى وجه تخلفات المجتمع الريفى واستعان بمنطق علمى لتفسير الأحداث الغريبة. وهذا ما يدل علي ايجابية الوعى الذى يحمله البطل. وهو علي ظهر الجمل: «هناك شيء واحد أعرفه .. أن واجبى هو أن أجلب بعض زملائى من أساتذة الجامعة ليروه.. وأنا واثق أنهم سيجدون مصطلحًا لاتينيا من عشرة أحرف على

الأقل يسمون به هذا المرض.. وسيصفون بعض الأقراص والحقن تعيد أخى إلى حالته الأولى.» (توفيق، لاتا: ٢٣) توفيق يسعى أن يرى الأحداث من منظور العقلية إستنادًا إلى الواقع وعلى هذا، رفعت قام بمواجهة خرافة النداهة على المنطق والسعى إلى كشف التفسير العلمى لهذه الظاهرة؛ لأنّه لم يصدق أى شيء إلا بوجود المنطق العلمى؛ من ثمّ عندما واجه رفعت بمشكلة أخيه رضا، طلب من زملائه أن يفحصوه. هذه من مظاهر الوعى لدي البطل أو الشخصية المحورية عند تذكر لمشكلة أخيه وتساؤله عن أسباب هذه المشكلة، فتدافعت لذاكرته الصور المزدحمة قريبة ومشرقة وتضربه فكرة استعانة المنطق العلمى، فتلتبس عليه بما يراه ويسمعه وما يحسه. إن إطار الوعى الممكن المبنى علي فكرة التغير وذلک عن ريق استعانة المنطق العلمى الذى تبناه الكاتب "أحمد خالد توفيق" علي لسان الشخصية المحورية "رفعت" ،تفرز قراءات نقدية تصحيحية لأخطاء قد ارتكبت فى فترة زمنية ما، مردها رداءة وقذارة الواقع وكذا الوعى التلقائى الذى تميزت به بعض الفئات الاجتماعية الأخري، فالوعى الذى يتمتع به البطل جعله يرجع أسباب المعاناة الاجتماعية والتخلف الاقتصادى والثقافى إلى هشاشة وسلبية وعى الفئة السائدة فى المجتمع. ونتيجة لهذا الاستقراء الاجتماعى فى الرواية، فإن جوهرية الفكرة تتمثل فى العمل وفق منظور ايديولوجى يؤمن بالتطور والسيرورة التاريخية للمجمعات كقيمة مركزية ترتسم ملامحها فى الحياة اليومية للمجتمع المصرى. إن تجليات الوعى الكائن والممكن، تظهر من خلال منهجية التفكير وكذا ردود الفعل المختلفة للفئات المجتمعية فى مواجهة الطارئ والجديد، إضافة إلى عدم تحديد الرؤية لقضايا متعددة ومختلفة المشارب، فعن هذا ينتج تصادم واضطراب للبنية الفكرية الناتج عن تضارب الأفكار فى الفئات المجتمعية و عدم قدرتها علي تحديد رؤية شاملة ضمن حركية الفعل الاجتماعى فى المجتمع المصرى.

رؤية العالم فى الرواية:

الكتابة تعيين و تحديد و مداخلة فنية فاعلة، إذ أنها تقوم بحجب الأيديولوجية التى هى «إحدي العناصر المكونة للنص الإبداعى موازيا للنص ذاته ببناه الخارجية و

الداخلية، ومن ثم فالتركيز الوظيفى علي الأيديولوجية التى تحدد اتجاها إنسانيا معين، يصبح غير مجد ما لم تكن الوظيفة الجمالية سابقة الوجود، و بذلک يستطيع العمل الفنى أن ينقل القارئ من موقع جمالى ثابت إلى موقع متغير ذى قيم فنية جديدة، وبذلک تحدث الوحدة العضوية بين الشكل و المضمون فى مستوياتها المتداخلة لأن كل نص هو ثمرة المخيلة، و هو يولد بحالة تنازع مع الواقع فى سعيه لتعريته و قبض جوهره و الإبانة عن أيديولوجيته فى حالة الرفض أو القبول و ندرک مدي فعالية أداته فى فهم و تحليل الواقع و البحث عن سببية العلاقات الاجتماعية، أى أنها تنفذ إلى باطن هذه العلاقات حتى تتعرف علي الآلية التى تسيرها أى أنها ترصد شكل المستويات الاجتماعية، المحكوم ببنية اجتماعية محددة، و المحكوم بممارسات اقتصادية و سياسية و إيديولوجية صادرة عن تحالف طبقى معين.» (مشرى، ٢٠٠٠م: ١١١-١١٢)

يقدم غولدمان تعريفا لمفهوم رؤية العالم قائلا: «إنه التقدير الاستقرائى التصويرى إلى أعمق مدي التحام الأحاسيس المتحركة لأفراد فئة اجتماعية ما، ومجموعة مترابطة من القضايا والحلول التى يتم التعبير عنها علي المستوي الأدبى عن طريق الإبداع، بواسطة الألفاظ وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء.» (غولدمان:٢٠١٠م: ٣٤٩)

و الروائى أحمد خالد توفيق فى روايته "أسطورة النداهة" يحاول أن يجسد مرحلة من تاريخ المجتمع المصرى، لأنه شاهد علي تحول اجتماعى فى فترة السبعينات وثمانينات من القرن الماضى التى عرفت بسياسة انفتاح الدولة المصرية أمام العالم والتى امتازت بوجود الأنظمة السياسية المستبدة ومن ثم شيوع ظاهرة ميديا والزحف إلى العولمة والكثير من الأحداث التى عرفتها هذه الفترة، فالرواية مؤشر لمرحلة جديدة، إذن فهى تقدم رؤية للعالم -فى تلک الفترة- التى هى تعبير عن إشكالية ملموسة علي مستوي المتخيل و الواقع تحدها بنية متوفرة علي شخصيات وأفعال و علائق و لغات، إلا أننا حينما نقرأ "أسطورة النداهة" نشعر أحيانا بحضور الرعب، لكن فى أحيان كثيرة نلاحظ غياب كلى له، فنشعر بوجود أحداث روائية تبحث عن مبررات واقعية تبرر كل الأحداث. على سبيل المثال: «إنّهما هنا.. وعلى الفراش كانا.. هى ساقطة على ركبتيها

ووجههـا مدفون في الملاءة كأنّها تبكـي بينما هو راقد على ظهره مفتوح العينين ونظرة ذاهلة ترمق السـقف..، وعلى الأرض انتشـرت أقراص (الدونوليز).. لقد تناولا جرعة قاتلة من دواء السكر أدّت لقتلهما على الفور.. .» (توفيق، لاتا: ١٢٣) في نهاية الرواية كان عاصم و عواطف قد انتحرا بسبب الخوف والهروب من العقاب واليأس والإحباط النفسـي الذي كان قد سيطر عليهما في الأخير. الانتحار رد فعل تراجيدي ومأساوي لمواقف الحياة المجهدة وهو أمر شـائع في المجتمعات المدنية. وبما أن الرؤية الواضحة، تمكن الكاتب من إدراك وفهم الواقع الاجتماعي، والقبض علي حركته، للكشـف عن المتناقضات وتعريفها فإن الوعي –دون شـك- أداة فاعلة يكتسـبها الإنسان من ذاته وواقعـه الطبقي، لأن «كل حدث اجتماعي يسـتدعي في بعـض جوانبه عملية وعي، وإن كل وعـي هو أولا تصـور يتطابق نوعا ما، مع هذا الجانب مـن الواقع أو ذاك... وأن البحث في تطابق هذا التصور مع الواقع يقتضي نظرة اجتماعية شمولية.» (مشري، ٢٠٠٠م: ١١٢) ورفعـت في الرواية يمتلك تصورا فعليا للواقع، فهو ليس مجرد أداة في يد الكاتب، إذ نجد أن كل الأحداث التي يقوم بها "رفعت" مبرر فني، لأنه قد لعب دورا بارزا في بداية الرواية وفي نهايتها أيضا وذلك مع مقدمات منطقية.

يبدو من الرواية أن رفعت فقد بقي متمسـكا بالحق والحقيقة بالرغم من وجود كل تلـك المشـاهد التي كانت تحيط به محاولة إغناءه بوجـود النداهة، إلى جانب كل هذا فقد تمكن أيضا من التخلص من سـيطرة عاصم وعواطف، وفك اللغز الذي ألقاه عليه، واستعادة نفسه بعدما فقدته وهي تهيم في العالم السحري الذي وضعه فيه عاصم، والذي أبهره بسـحره، وقد تمكن في النهاية من التخلص من الأغلال التي كان يقيدها بها هذا الرجـل، بالرغم من أن ذكاء رفعت لعب دورا كبيرا في هذا بداية باسـتغلال مشـاعر عواطـف والتحدث معها ثم إغناءهـا بأكاذيب قالها عاصم لها. «وهنا خطرت لي فكرة .. الوتر الوحيد الذي يمكن أن ألعب عليه هو مشـاعر الأنثى.. لهذا قررت أن أستغل ما أعرف: – (عواطف)!.. هل أنت واثقة أن (عاصم) يحبك..؟ أن الدكتور عاصم لايحبك .. بل هوى يرى أن زواجه منك أحد أسباب كراهيته لهذا المجتمع .. أنت إحدى علامات هزيمته وهو لن يغفر لك هذا.. ألم تتصفحي أبدا كراسـة مذكراته؟! أنا رأيتها .. ووجدت

بها قصائد شعر ورسوما وحديثا عن فتيات كثيرات أحبهنّ قبلك.. وبعد ربع ساعة عادت عواطف لي والدموع فى عينيها وثمة شيء ما فى قبضتها.. وصاحت وهى تتهاتف وأنفها يسيل: - ذلك السافل..! الملعون! أنه لم يتزوجنى إلا لأنى أشبه حبيبته الأولى.. وهنا مدت يدها فى عصبية بالشيء الذى كانت تخفيه .. فتاح صغير صدئ أولجته فى قفل القيود وشرعت تفكها في جنون.» (توفيق، لاتا: ١٢١-١٢٢) ففى الرواية نلاحظ وجود ذلك التفاوت الاجتماعى بين شخصين من طبقة واحدة وهما رفعت وعاصم ورفعت كان مدرك تماما لذلك التناقض الموجود بينه وبين عاصم. فنجده أحيانا فى حالة تأقلم وتكيف مع عالمه، والقيم وعلاقاته تختلف جذريا عن القيم وعلاقات عاصم والأخير يسعى مواجهة مجتمعه وطبقته الاجتماعية. ويبقي عاصم مرتبطة بحلمه لصنع أنسان السوبرمان، وهو مرتمى فى أحضان جريمة، ورغم كل هذا، فإنها استيقظ فى النهاية من حلمه هذا وغادر سحابة الأحلام وقام بالانتحار للتخلص من إحباطه النفسى. فالوعى قد برز فى ظل هذه الظروف، فقد كان حاضرا وفاعلا فى الواقع، ونجد رفعت فى مواقع أخري تكشف عن تذبذب فى الموقف والرؤية. لكن فى النهاية أدرك واقعه بعمق وبنظرة ثاقبة.

تأثير البنية التحتية الاجتماعية والسياسية علي الوعى الجماعى

يؤكد لوسيان غولدمان علي دور البنية التحتية السياسية والاجتماعية فى تشكيل عمل فنى. وهو يقول: « تطور وعى كل مجموعة اجتماعية وهيكلها العقلى فى ارتباط وثيق مع عملها الاقتصادى والاجتماعى والسياسى داخل المجتمع، ولكن ليس هناك شك فى أن الوعى الجماعى هو خارج الوعى الفردى.» (غولدمان، ٢٠١٠م: ٧٠) وهو يعتقد أن الوعى الجماعى موجود كنوع من الواقع الممكن فى أفراد المجتمع. تعتبر العملية الاجتماعية، باعتبارها المحور الرئيسى لتشكيل رؤية العالم للكتاب، بمثابة حجر الزاوية لوعيهم الفردى.

ما يصور التاريخ المعاصر من البنية التحتية السياسية والاجتماعية لمصر فهو الحكومات الاستبدادية التى تستغل من الطاقات البشرية والتى تكافح من أجل البقاء

وتجاهـل العديـد من القدرات المحليـة. و من هذا المنطلق بدأ أحمـد خالد توفيق كتابة سلسـلة "ما وراء الطبيعة" عام ۱۹۹۳م أی أوائل تسـعينات من القرن الماضی فی عهد الرئيس المصری السابق حسنی مبارک. وجد الروائی المصری فی عهد مبارک نفسه فی مواجهة مباشرة مع أنظمة مستبدة لم يكن بإمكانه الكتابة عنها بالنقد الواضح والمباشر، لذا «لا نجد فی روايات الثمانينات والتسـعينات حوارات سياسية طويلة ومباشرة بين الأبطال، فی حين نجد مجموعة من الأسـاليب السردية التی وسمت انتاج تلک المرحلة أبرزها اللجوء إلی الفانتازيا، والتجريب فی السـرد، للحديث عن السجون والمعتقلات واستبداد السـلطة وانعدام الديمقراطية.» (www.arab48.com) من جانب آخر شهد المجتمع المصری بفضل سياسة الانفتاح التی تقرر فی عهد مبارک التطورات الكثيرة فی المجالات المختلفة. تزداد نسـبة السكان فی المدن يوما بعد يوم وتتصاعد وتيرة الطبقة الوسـطی من الناحية الكثافة السكانية وبالتالی زادت المطالبات وحاجات هذه الطبقة من الرفاهية والمعيشـية ووسـائل الترف. «إن أزمة المجتمع المصری فی ظل سياسات الانفتـاح الاقتصادی و الخصصة إنعكسـت علی الشـخصية المصرية و هناک حالات من الفسـاد بأشكاله المختلفة، وشـيوع حالة من عدم الانضباط علی كافة المستويات والتسـيب واللامبالاة وإزديـاد أنماط من الجرائم لم يكن المجتمـع المصری يعرفها من قبل مثـل جرائم المحرمات وجرائم المال، والنصب وغيرهـا. ويرصد علماء الاجتماع انعكاس ذلک علی الشـخصية المصرية فـی ظواهر مثل العنف وثقافة الزحام وتفكک الأسـرة وإعلاء القيـم المادية واختفاء قيم التعاون والتسـامح والتسـاند الاجتماعی وانتشـار سلوكيات سلبية وانهيار الخدمات الصحية والعلاجية للفقراء وتدهور أحوال التعليم وزيادة معدلات البطالة بين الشباب.» (عبدالمجيد،۲۰۱۵م: ۳۷٦)

بعد الخمسـينات من القرن العشـرين تغيرت مظاهـر المدينة فـی المجتمع العربی وذلک بسبب هجرات هائلة من الأرياف إلی المدن، وقد نتجت عن ذلک مظاهر كثيرة ومشـكلات نفسية واجتماعية. كان قد تفشی فی المدينة الأعمال الطفيلية التی لا تقبلها بنية المجتمع العربی كالتجارة بالأعراض، السرقة والاختلاس. (أبوعياش، لاتا: ۱۲) «لم ينج المجتمع المصری من رياح التغيير وما يلاحقه من موجات التطوير وكما هو الحال

فى مراحل التحول الاقتصادى يشهد المجتمع أنواعا من الحراك يتولد عنها مجموعة من الجرائم المستحدثة التى تعكس نوعية التغيير وطبيعته.» (محمود، ٢٠١٤م: ٥٥) يبدو أن تنعكس بعض القضايا التى تواجه بها المجتمع، وخاصة المجتمع الريفى المصرى، الأكثر فى الأنظمة الاستبدادية والجائرة التى تعيش فيها الكاتب؛ لأن الإنسان، إن لم يكن قادرًا علي التعامل مع الحتمية والأقدار، يرسم هذه المخاوف فى ذهنه ويعرضها كعمل أدبى.

بالنسبة للريف المصرى، فيجب القول إن نظام مبارك عمّق من الآثار السلبية التى انتابت الريف، فلم يتحرك لتخفيف حدة الفقر، وشكّل سوء توزيع فى الأوساط الريفية عنصراً مهماً فى تسخين الاحتقانات الاجتماعية التى تصاعدت لدرجة لم تفلح معها مسكنات حكومات مبارك المتعاقبة فى إخمادها أو حتى تهدئتها. «كان الفقر فى مصر فى الأساس ظاهرة ريفية ومن ثم كان أول من يتبادر إلى الذهن عندما تثار مشكلة الفقر فى مصر هم «فقراء الريف». كان ٨٠٪ من سكان مصر يعيشون على الزراعة، غالبيتهم العظمى فى فقر مدقع، ويتكونون من صغار مستأجرى الأرض والعالمين فى الزراعة بأجر يومى.» (أمين،٢٠١١م: ١١٤)

على الرغم من سياسة الدولة المصرية منذ عهد الرئيس المصرى المنتهجة الرامية إلى إقرار سياسة الانفتاح والبرنامج الخاصة، إلا أنه كان الوضع عكسيًا «وانخفض الدخل بالنسبة للفلاح نتيجة لعدم قدرة الزراع على توفير التسميد بأنواعه المختلفة والمبيدات الحشرية والتقاوى المحسنة وفتح باب الاستيراد للسلع والمنتجات الزراعية المدعمة فى مصر من ناحية وصعوبة المنافسة فى الأسواق الخارجية للسلع المصرية بسبب ارتفاع تكلفتها و تدهور مواصفاتها من ناحية أخرى مما أدى إلى زيادة العجز فى الميزان التجارى.» (أبومندور، ١٩٩٥م: ٦٨)

تحليل المجتمع على ضوء الرواية

رواية أسطورة النداهة هى قصة حياة البطل (رفعت إسماعيل) عندما عاد إلى قريته كفر بدر وعاش مع أهله والريفيين لمدة لم تتجاوز شهرين. خلال هذه الفترة، شاهد

رفعت ســوء المعيشــة والحرمان الذى ظل على قريته من جهة ومن جهة أخرى مظاهر التخلف الفكرى والحضارى فى مجتمعه الريفى وبالطبع ذلک مرتبط جزئيا بوجهة النظر الســردية لرفعت. تبدأ الرواية فى ســتينيات من القرن الماضى، حيث وصل رفعت إلى قريته بسيارة أجرة و يروى مشاهداته عند الوصول إليها. «قريتى العجوز الطيبة حيث كانــت طفولتى ومراهقتى قبل أن أنتقل إلى القاهرة كــى أدرس الطب وأقيم هناک.. لم يتبدل شىء.. البيوت الطينية .. الساقية.. المسجد الذى تآكلت جدرانه.. الترعة الراكدة.. النخلــة المائلة فوق حائط الكُتاب.. الأطفال الحفــاة يلعبون ألعابهم البدائية وقد تدلى المخاط من أنوفهم... .» (توفيق، لاتا: ۷) هذه القرية توسم بكل أوسام الأرياف المصرية فى القرن الماضى. كل شىء فى هذه القرية يشير إلى حالة البؤس والشقاء والحرمان.لم يعد بمقدور المصرى الذى يعيش فى الأرياف، العيش كغيره مرتاح البال، فقد سلبوا منه الحياة الكريمة ولقمة عيشه. فمظاهر الحقرة هذه جعلت الكثيرين يفقدون صوابهم، لعلهم بذلک ينسون واقعهم فلا يرون ما حولهم، هذه هى طبيعة الريفى الذى لا يتحمل أن تهان كرامتــه و يداس عليها. تبدو الرواية لوحــات لحياة هذا الفضاء الريفى ويوميات أهله ومعتقداتهــم وقيمهم وكتابة لصراع الفلاحين والريفيــين مع الحياة وآفاتها. فى المجتمع الذى يصفه توفيق، ليس كل من يراه بطله على مايرام حتى الأبنية والسيارة التى وصل رفعت بها إلى القرية. «كنتُ أنا فى ســيارة أجرة .. واحدة من تلک الســيارات العتيقة التى لا تصلح إلا للســقوط براكبيها من الفلاحين التعســاء فــى الترعة.. وعلى جانبى الطريق يتوقف الفلاحون عن العمل فى حقولهم ليروا ما هنالک وقد ضيّقوا عيونهم من أثر الغبار والعرق... .» (توفيق، لاتا: ۷) يترصد الكاتب العائلات التى تقطن هذه القرية وتعمل فى حقولهم ليجدوا لقمة عيشــهم و بهذه الطريقة تبدأ القصة. تهدف بنية الرواية وأفكار رفعت دوما إلى توضيح حقيقة حياة الريفيين و كيفية معيشتهم.

علــى جانب موضوع الحرمان والفقر، يســعى توفيق فــى روايته على تصوير مدى حضور الخرافة فى المجتمع الريفى عن طريق تمثيل مشكلة واجهها بطل الرواية. يسعى الكاتــب فى ثنايا الرواية تصويــر مدى تاثير الجهل فى أذهان الناس ومن هذه النقطة يروى رفعت مما يشــاهده بعد أن يلتقى إلى الشخص الذى أصيب بمرض الكلب ولكن

يعتقد أهله أنّه لبى نداء النداهة. يكون التصوير الذى يرسم رفعت بهذا المشهد المأساوى صادمة. «مددتُ يدى لمعصمه لأقيس نبضه فوجدت شيئاً مروّعاً. حبلٌ من الليف حول معصمه يثبته إلى وتد خشبى مدقوق فى الأرض، لقد قيّدوا هذا الفتى كحيوان مفترس كى لايفرّ ويا لها من فكرة... .» (المصدر نفسه: ٣٨) رفعت يقوم بفحص المريض ويشاهد آثــار الأنياب فى بطنه وهكذا يفهم أنّه أصيب بمرض الكلب: «واصلتُ فحص الفتى..، وعريــتُ عن بطنه فوجدتُ شــيئاً مــا.. آثار أنياب موجودة على جلــده.. هكذا بدأتُ أفهــم ما هنالك..» (المصدر نفســه: ٣٩) الموت أمام المريــض وتحذير رفعت أنّه يحتاج إلى الدواء لم يقنع الناس لكى ينتقلونه إلى المستشــفى وعلى هذا يواجه المريض شــيئاً فشــيئاً بالنهاية المؤلمة. «– ليس هذا نداء النداهة يا حاج.. –إذن ما هو؟ –إنّه مصاب بالكلــب.. –الكلب؟ – نعم.. حيوان مســعور عضه فى بطنه منــذ بضعة أيام!... – يجب نقله فوراً إلى إحدى مستشــفيات الحميات بالزقازيــق .. –ولكن.. –فوراً .. إنّ حياة هــذا الفتى بين أيديكم الآن . قال أحدهم فى فظاظة وتحد: لكن أمه سمعت النداهة يا دكتور.. التفتُ إليه فى غيظ وصحتُ: إذا اعتقدتم فى وجود النداهة فهذا شأنكم، لكن هــذا الفتى مســعور.. هل تفهمون هذا؟ .. ولن يعيش ليرى صــلاة الجمعة القادمة! .. – والعمل؟ – سبحان الله!.. قلتُ لكم مستشفى الحميات! .. الواضح أنهم لن يأخذوه لأى مكان.» (المصدر نفسه: ٤٠-٤٢)

يحاول الكاتب من خلال هذه الصورة التى يعرضها على القارئ أن يشير مدى تغلغل الاعتقادات القديمة فى المجتمع القروى وتأثيرها على حياة الناس. من ثمّ؛ حينما يصيب رفعت بالمرض، لم تلجأ رئيفة أخته، إلى الطبيب لتحسين حالة أخيها النفسية بل تتوسل إلى شعوذة. «أمّا رئيفة فقد أحضرت مشعوذاً – نصاباً كالعادة –كى يحاول فكّ اللعنة التى تكبلنى وبالطبع أحرق مزيداً من البخور وردد عشرات الرقى وطلب مئات الطلبات ثمّ انصرف زاعماً أن هناك جنيّاً حانقاً على لأنّى لم أجلب له ما أراد من هدايا.» (المصدر نفسه:٨٩) يوجد أيضا الفقر الثقافى ونقص التعليم الاجتماعى السليم فى معظم الناس فى المجتمع الريفى وهؤلاء هم الذين يقعون ضحية لرغبات الآخرين. لذلك، من خلال خرافة النداهة نرى أن قوى الشــعور والغريــزة تتغلب علي العقل والفكر. يعالج توفيق

التبعات السلبية للخرافة فی المجتمع الريفی والمشاكل الناجمة عنها معبّراً عن التضاد ما بين العادات التقليدية والعلوم الجديدة والعواقب التی تحدث نتيجة لذلك بين القرويين.

إن واحـدة من أهم القضايا فـی النقد الاجتماعی للرواية هـی العلاقة بين العمل والطبقـة الاجتماعيـة للمؤلف والتـی تتأثر من وجهـات النظر الطبقيـة. يتم تعريف الطبقة الاجتماعية علي أنها مجموعة كبيرة من الأفراد الذين يشـتركون فی الأسـاس الاجتماعـی مماثل ولديهم وعی جماعی ولديهـم أيضا ثقافة فرعية معينة. تتميز كل فئة بمستوي معين من القوة والثروة والعظمة. فی الأمثلة العملية للنقد الاجتماعی من جانب لوكاتـش وغولدمان وأتباعهم، يعتبر الاهتمام بالأسـاس الطبقی للمؤلف وعلاقته ببنية العمل الأدبی وتشـخيصه جزءًا أساسـيا مـن التحليل الاجتماعی للنص. إن دراسـة نهـج العمل الفنی الذی يرتبط بالأسـاس الطبقی للمؤلف لها أهميةجلية؛ بمعنی أنه يمكن للمؤلف أن يرسم صورة واقعية لهذه الفئة ويعكس آلامها واحتياجاتها بسبب المشكلات الأرسـتقراطية للمؤلف. ومن هذا المنطلق يسعی توفيق عبر خلق الشخصيات المحورية الأخری مثل الدكتور عاصم الذی يكـون رمزًا لعصيان التكنولوجيا أن ينعكس القلق السائد فی الطبقة الاجتماعية التی ينتمی منها وهی الطبقة الوسطی. يعرض توفيق فی أسـطورة النداهة العلاقات الفردية قائمة علی المنفعة الخاصة لدی الدكتور عاصم ومن ثمّ اسـتغلّ الدكتور عاصم وزوجته من الخرافات والعادات السائدة فی المجتمع الريفی لنيـل أهدافهما باللجوء إلی النداهة، الأسـطورة المتداولة فـی الأرياف المصرية. «فی الليل ترتدی عواطف ثياب النداهة الفسـفورية وتقف عند بيت الضحية وتبدأ باسمه.. أن أحـداً لن يجـرؤ أبداً علی الخروج لمضايقتها.. وكنـتُ أزور الضحية صباحا فأعطيه جرعة صغيرة من الباربيتيورات ليظل وعيه فی حالة السـبات، إننی الوحيد فی القرية الذی له الحق فی إعطاء حقن لا يعرف نوعيتها أحد للمرضی... .» (توفيق، لاتا: ۱۱۱)

عاصم هو طبيب يحاول أخذ الثأر من العالم بسـبب الإخفاقات والإحباطات التی واجههـا طوال حياته. إنه رمز للطبيب الفاشـل الذی وصـل إلی مرحلة الجنون. هذه الإخفاقات والإحباطات تعود إلی رؤيته الخاصة. عدم مطابقة الواقع للتوقعات التی يرسم عاصم فی مخيلته ما يسبب له خيبة أمل كبيرة حتی يصل إلی حالة الإحباط. إن تعرضه

لضغوطات من المجتمع المحيط ما يحول دون تحقيق ما يريد السبب الرئيس لحالته النفسية.

«سلسلة طويلة من الإحباطات .. لم أوفق إلى الالتحاق سلك الجامعة ونفيتُ إلى هذه القذرة التى لا تناسب أحلامى وحتى فى الحب.. حتى هنا لم أوفق .. كان رأسى الأصلع ونظارتى السمكية يعوقاننى عن الحصول على الفتيات اللواتى أرغبُ فى أن يشاركن حياتى، كلّ شىء فى الحياة كان يرغمنى على أن أكون ما أرادوه لى.. مجرد فأر أرياف منزو ومنعزل وفقير.. وحين أموت لن يذكرنى أحد ولن يبك على أحد.. وهكذا قررتُ أن أنتقم» (المصدر نفسه: ١١٠)

فالإحباط الناجم عن مصاعب الحياة، والضغوط المهنية، وإرهاصات حركة الحياة التى عادة ما يقف البعض عاجزًا أمامها، ولا يستطيع مواجهتها، وتجاوزها؛ لشعوره بالإخفاق عن التعامُل معها – غالبًا ما يسبب حالة الانكسار والانكفاء، ولعل إخفاق الإنسان فى تحقيق أهدافه رغم السعى الجاد لتحقيقها، ربما يكون من بين أهم الأسباب التى تجعل الشخص منعزلًا ومتقوقعًا، ويعيش هواجسَ سلبية مزعجة قد تضعه فى دوَّامة من القلق والتوتر وهذا من الميزات العامة للطبقة الوسطى فى المجتمع المدنى التى ينعكسها توفيق عبر شخصية عاصم. ولعل من أخطر التداعيات السلبية للإحباط، أن يشيع لدي البعض اليأس والقنوط؛ حيث تسكن الهزيمة دواخلهم، لتنعكس عندهم فى أفكار انكفائية وأعمال انتقامية تبالغ فى جَلْد الذات، وتركز علي اقتناص العيوب، وتضخيم السلبيات، وتثبيط عزيمة الآخرين، لنجد أنفسنا أمام مجتمع مُحبَط ومُحبِط فى نفس الوقت.

من جهة أخرى قام توفيق فى روايته بإتعكاس القلق والخوف من التطورات المتسارعة التى حدثت فى العلوم فى أواخر قرن العشرين وشاهده المجتمع المدنى المصرى عن كثب عبر وسائل الإعلام مثل تلفاز، فى شخصية عاصم فتحى الطبيب الذى يكون نموذجا لخطورة العلم وتكنولوجيا. وهذا يعود إلى القلق السائد فى القرن العشرين الذى شهد حروباً كبرى استخدمت فيها التقنيات والأسلحة التى دمّرت المدن، وأكّدت سطوة التكنولوجيا والعلم دورهما فى صناعة عالم القوة والسيطرة. لهذا يقول ألبرت كامو: «إذا كان القرن السابع عشر هو قرن الرياضيات، والقرن الثامن عشر قرن الفيزياء، والقرن التاسع عشر هو قرن البيلوجيا، فإنّ القرن العشرين هو قرن

الخوف.» (Camus, ٢٠٠٨: ٢٧) على رأى كامو أنّ الحضارة التكنولوجية بلغت أخيراً أقصى درجات الوحشية وعلينا أن نختار فى المستقبل القريب بين الانتحار الجماعى والاستعمال الذكّى للاستكشافات العلمية. هذه الصورة أصبحت ملازمة لمسيرة العلم، خاصة بعد أن تمكن العلم، بفضل التطورات التقنية، من النفاذ إلى قلب المادة وقلب الكائن الحى والتحكم فيهما، مما يعنى القدرة على تغيير طبيعة الأشياء والأحياء. من ثمّ فتحى يستغلّ من علمه كوسيلة لارتكاب الجريمة والانتقام من العالم وهذا عكس القراءة المعلوفة من الطبيب الذى يستخدم علمه للسيطرة على الأمراض وعلاجها تماماً. يعانى الدكتور عاصم بسبب الإحباطات التى مرّت بحياته من المرض النفسى وهكذا قرر أن ينتقم من الناس ويهدد حياة الناس فى الريف بعلمه. «كنت أختار ضحيتى من زوار الوحدة الصحيّة ،وكنت أنفرد به فأحقنه بجرعة صغيرة جدًا من "بنتوثال الصوديوم" .. إنّهم يسمونه مصل الحقيقة لأنه يضعف الإرادة... وهكذا أبدأ نوعًا خاصًّا جدًّا من التنويم المغناطيسى تحت تأثير الدواء.. » (توفيق، لاتا: ١١٠)

يحاول الكاتب عرض آخر مستجدات عصره عبر الرواية وفى بداية التسعينات من القرن الماضى كان هناك مخاوف من إنشاء جيوش مستنسخة باستخدام تقنية الاستنساخ، وكانت المخاوف تنصب حول فيما إذا خرجت هذه الترسانة البشرية المستنسخة والتى لا تحمل بداخلها أيّاً من المشاعر تجاه أى شيء حتى الوطن أو البلد الذى يحاربون من أجله. القلق والخوف البشرى من استخدام التكنولوجيا ناجم عن التغييرات التى يمكنها أن تؤثر وبشكل طويل على حياتهم وعاداتهم الاجتماعية مثل الخصوصية الشخصية والتجسس وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تربطهم ببعضهم. يسعى عاصم لخلق إنسان أعظم عبر تغيير الجينات واختباره بالأمراض المختلفة حتى تزداد قوته بشكل صارم؛ أمّا عاصم فهو أصيب بما يسمّونه جنون العلم وهو يخرّب حياة الناس لنيل مراده. «إنّنى أحاول صنع الإنسان السوبرمان لهذا أعرضهم لمؤثرات شتّى من الإجهاد الحرارى والسموم والباكتريا.. إنّ قوة تحملهم تزداد يوماً بعد يوم وعما قريب لن يؤذيهم شيء.» (المصدر نفسه: ١١٥)

الإجراءات التى قام بها عاصم فى مختبره السرى تتداعى إلى الأذهان إسم الطبيب

النازى الشهير "يوزاف منغليه" الذى عرف بملك الموت. كان منغيليه مثالاً نموذجياً عن "العالم الشـرير" والذى عرف بتجاربه فى معسكرات الاعتقال، وبالتركيز على التوائم، الذيـن كانوا فى الغالـب من اليهود أو من غجر الروما. على اعتبار اهتمامه بدراسـة علوم الوراثة، تسـبب الطبيب منغليه بأعمال وحشـية قبيحة، كاستئصال الأعضاء من الضحايـا من دون تحذير، وحقنهم بالمواد البكتيريـة المميتة وبتر الأعضاء وغيرها من هـذه الممارسـات. «رفعتُ وجهى فى هدوء لأرى ما هنـاك .. كنتُ قد فقدتُ نظارتى لكنّـى لم أكـن قصير النظر إلى هذا الحد الذى يمنعنى من تبيّن تلك الأجسـاد الآدمية نصـف العاريـة المقيدة إلى الجدران من حولى.. كانت هناك أربعة أجسـاد لرجال فى العقـد الثانى أو ثالث من العمر وأحدهم أقرب لسـنّ المراهقة كلّهم مقيدون للحائط.» (المصدر نفسه: ١٠٧)

من هذا المنطلق يمكن القول إن الكاتب قد دخل فى الأدب العربى نوعاً أدبياً جديدًا سمّى بالروايـة "الطبية المثيرة" (Medical Thrillers) و هو نوع أدبى يسـتغلّ العلوم الطبية كوسـيلة لارتكاب الجرمية. فى هذا الجنـس الأدبى، الكاتب يروى عن جرائم القتل الجماعية المريعة المرتكبة من الأطباء التى تعانى من الأمراض النفسية أو يروى الكاتب من الأمراض الغامضة الفتاكة التى تمكن أن تفشـى فى المجتمع البشرى وتهدد حياة الانسان بالموت.

فضح زيف الادعاءات التى كان يطرحها عاصم بعد أن تلقّى رفعت نتائج عينات الدم التى أرسلها إلى القاهرة لاختبارها. علاء عبد الصمد تلميذ رفعت أرسل رسالة له وقال فيهـا عن نتائج عينة الدم التى أخذها ليحللها فى معمله بالقاهرة. «قمتُ بإجراء تحليل كروماتوجرافـى فى كلية الصيدلة بحثًا عن سموم معينـة وبعد بحث مدقق مرهق وجدنا فى العينة نسبة ضئيلة جدًا ولكنها محسوسة من مادة الباربيتورات.» (توفيق، لاتا: ٩٢)

أما النهاية فهى مؤلمة بالنسـبة لفتحى وزوجته عواطف وذلك بعد أن يكشف رفعت سّـرهما. فتحى وعواطف كانا يخافان غضب الناس ولايسـتطيعان أن يواجها غضبهم، فالهروب من العقاب لم ينفعهما وسيحضران أمام القضاء آجلا أو عاجلا وانتحرا بسبب الخوف والهروب من العقاب واليأس والإحباط النفسى الذى كان قد سيطر عليهما فى

الأخير. كان الانتحار رد فعل تراجيدى ومأساوى لمواقف الحياة المجهدة وهو أمر شائع فى المجتمعات المدنية.

يعتقد غولدمان أن الفنانين الكبار يحققون تماسكًا وتناغمًا شاملا بينهم والمجتمع حيث أعمالهــم هى مخطط من رؤية العالم الطبقية لعصرهم. إنه يشــير إلى وجود علاقة جدلية بين الأنا الشــخصى للفنان والأنا الاجتماعى له، ويعتبر أن الوعى الجماعى هو نتيجة الوعى الأســرى والمهنى والوطنى والطبقى. إنه يــرى الفاعل الجماعى المبدع الحقيقى للمنتجــات الثقافية، وخاصة الأعمال الأدبية. من ثم، فى الدراســات الاجتماعية، يتم طــرح عناصر ذات مغزى كظواهــر اجتماعية بحتة بدلاً من الظواهــر الفردية. لذلك، نظــرًا لأن هذه العوامل تنشــأ فى المجتمع، فلا يمكن فهمهــا ووصفها بعيدًا عن المجتمع والعلاقات الاجتماعية الشــخصية. بمعنى آخر، كل ظاهــرة فنية وأدبية لها مبدع فردى وتمثل الفكر وســلوك مبدعــه، ولكن هذا لا ينفصل عن التأمــل وتفكير الآخرين فى المجتمــع الذى يعيش فيه الفنان. لذلك، يتم النقد ودراســة الظاهرة الأدبية وفهمها من خلال علاقات الناس فى المجتمع.

النتيجة

نظرا للهدف الرئيســى لدى غولدمــان، الذى اعتقد أن هناك صلــة بين عالم الأثر الأدبى للمؤلف والفئة الاجتماعية المحددة التى ينتمى إليها المؤلف، فإن رواية أســطورة النداهــة هى أيضًا انعكاس لحياة المجتمع الريفى المصرى فى الســتينيات. وتوفيق قام بتصوير رؤية العالم وموقفه الخاص حول الأحداث التى رآها فى مجتمعه. يتبيّن ممّا ذكر أنّه تناول فى "أسطورة النداهة" القضايا الاجتماعية بصبغة أدبية وعلى الرغم أنّه كاتب فى مجال أدب الرعب والخيال العلمى ولكن قد تبيّن فى روايته أهمّ المشاكل الاجتماعية فــى الأرياف المصرية وهــى القضايا المتعلقة بالفقر والعــادات الخرافية والحرمان من التعليــم. يرى الكاتب أنّ إصلاح المجتمع الريفى يتم عــبر توعية الناس وتثقيفهم وأنّ حل المشــاكل العالقة ليس بالفرار منها وقبولها بل يحتاج إلى الســعى لمواجهتها. يستند الشــخصيّة الرئيسة فى هذه الرواية إلى منطق علمى وهذا من أهم الإنجازات البشرية

فـــى القرن الماضى الذى تم إنعكاســه فى الرواية. يعبّر توفيــق عن الآلام الاجتماعية وهــذا أمــر يحظى بأهمية بالغــة. إذ إنّ الكاتب قدّم ما كان بوســعه كمثقّف فى المجتمع وعــالج ما كان يجب معالجته عبر رواية تتناول المشــاكل الاجتماعية لدى القرويين مما يدفع شــريحة أكبر من القراء خاصة الشباب إلى التأمّل فى الموضوع حيث حاول قدر الأمكان توعية مخاطبيه على التبعات الاجتماعية للخرافات وأيضا المخاوف التى يمكن أن يواجهها المجتمع من التقدم السريع فى العلوم.

المصادر و المراجع

أبوعياش، عبدالله. (لاتا). أزمة المدينة العربية. ط١. الكويت: وكالة المطبوعات.

أبومنــدور، محمــد وجمال محمد صيــام. (١٩٩٥م). الأرض و الفلاح فى مصر: دراســة فى آثار تحرير الزراعة المصرية. ط١. القاهرة: جامعة القاهرة.

أمين، جلال. (٢٠١١م). مصر و المصريون فى عهد مبارک. ط١. القاهرة: دارالشروق.

الأنطاكى، يوســف. (٢٠٠٩م). سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفية الإيبستمولوجية. ط١. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

بوعلى، عبدالرحمان. (٢٠٠١م). الرواية العربية الجديدة. ط١. جدة: منشــورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

توفيق، أحمد خالد. (لاتا). أسطورة النداهة. ط١. القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع.

الخطيبى، عبدالكبير. (١٩٧١م). الرواية المغربية. ترجمة: محمد برادة. الرباط: منشورات المكرز الجامعى للبحث العلمى.

رحمانى، أحمد. (٢٠٠٤م). نظريات نقدية وتطبيقاتها. القاهرة: مكتبة وهبة.

شــحيد، جمال. (١٩٨٢م). فى البنيوية التركيبية، دراسة فى منهج لوسيان غولدمان. ط١. بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر.

شعلان، عبدالوهاب. (٢٠٠٨م). المنهج الاجتماعى وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص. ط١. الأردن: عالم الكتب الحديث.

صالح، ولعة. (٢٠٠١م). «البنيوية التكوينية ولوســيان غودمان». مجلة العلوم الاجتماعية والانســانية "التواصل". العدد ٨. جامعة عنابة. صص ٢٦٩-٢٤٥

صحراوى، إبراهيم. (١٩٩٩م). تحليل الخطاب الأدبى. دار الآفاق. ط١. الجزائر: لاتا.

عبدالحنان، محمد. (٢٠١٧م). «المجتمع المصرى فى رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق». مجلة أقلام الهند (فصلية محكمة). العدد٤. السنة الثانية. صص ٨٥-٦٢

عبدالمجيد، محمد سعيد وممدوح عبدالواحد الحيطى. (۲۰۱۵م). «التحولات الاجتماعية والسياسية وسمات الشخصية المصرية». مجلة حوليات آداب عين شمس (دورية علمية محكمة). المجلد٤٣. العدد ۲. صص ٤٣٦-٣٦٧

عسكرى، عسگر. (۲۰۱۰م). نقد اجتماعى رمان معاصر فارسى. ط۲. طهران: نشر فروزان.

غولدمان، لوسيان. (۱۹۸۱م). المادية الديالكتكية وتاريخ الأدب والفلسفة. ترجمة: نادر ذكرى. ط۱. بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع.

ـــــــ.(۱۹۸۲م). «الوعى القائم والوعى الممكن». ترجمة: محمد برادة. مجلة آفاق. العدد۱۰. صص ٤٥-٢١

ـــــــ.(۱۹۹۳م). مقدمات فى سوسيولوجية الرواية. ترجمة: بدرالدين عرودكى. بيروت: دار الحوار للنشر والتوزيع.

ـــــــ. (۱۹۹٦م). العلوم الإنسانية و الفلسفة. ترجمة: يوسف الأنطاكى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

ـــــــ. (۲۰۱۰م). الإله الخفى. ترجمة: زبيدة القاضى. ط۱. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

محمود، عبدالمجيد. (۲۰۱٤م). الفساد، تعريفه، صوره، علاقته بالأنشطة الإجرامية الأخرى. القاهرة: دار نهضة مصر للنشر.

مسعودى، الحواس. (۱۹۹۹م). «النصوص الحجاجية». مجلة اللغة والأدب –ملتقي علم النص –. العدد١٤. جامعة الجزائر. صص ٢٨٣-٢٦٠

مشرى، بن خليفة. (۲۰۰۰م). سلطة النص. رابطة كتاب الاختلاف. ط۱. جويلية.

منتظرى، آزاده ومحمد خاقانى ومنصوره زركوب. (۲۰۱۲م). «النقد الاجتماعى للأدب نشأته وتطوره». السنة الثانية. العدد السادس. تهران: مجلة إضاءات نقدية. صص ١٧٢-١٥١

المصادر الإنكليزية

Camus, Albert. (2008). Neither Victims Nor Executioners. Wipf & Stock Pub. Eugene, Oregon. USA.

Greenberg, Nathaniel. (2018)." Ahmed Khaled Towfik: Days of Rage and Horror in Arabic Science Fiction". Journal Critique: Studies in Contemporary Fiction. Volume 60. Issue2. pp169- 178.

الموقع الإلكترونى

عرب ٤٨، ۲۰۱٦م، عثمان بركة:

-www.arab48.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة – العدد الخامس والثلاثون – خريف ١٣٩٨ش/ أيلول ٢٠١٩م

صص ١٥٨ ـ ١٢٧

اللغة الشعرية في ديوان "رسالة إلى سيف بن ذي يزن" لعبد العزيز المقالح

وحيد ميرزايي (الكاتب المسؤول)*

عبدالعلي آل‌بويه لنگرودي**

الملخّص

اللغة الشعرية من المصطلحات الأدبية الجديدة التي اهتمّ بها النقّاد ودارسو الأدب. فهي تدُلّ على أنّ الشعر تعبير لغوي عن الأحاسيس والمشاعر وتجارب الحياة التي يعيشها الشاعر ويرسمها بريشته اللغوية الخلّابة. وتكمن عبقريّة الشاعر في كيفيّة توظيف اللغة، ولا يتأتى هذا إلّا من خلال علاقة المفردات والألفاظ بعضها ببعض. بناء على هذا فلكلّ شاعر ألفاظ وكلمات مألوفة خاصةً به ترتبط بثقافته وتجربته وحساسيّته، معبّرة عن أحاسيسه وأفكاره في ضوء صور مثيرة. يعتمد هذا البحث المنهج الوصفي-التحليلي في دراسة اللغة الشعرية في الديوان الثالث للمقالح وهو "رسالة إلى سيف بن ذي يزن" عبر ثلاثة مستويات: المستوى الأول يشمل دراسة المعجم الشعري ولكون هذا القسم يعكس العصر الذي عاش فيه الشاعر، يعتمد فيه على أكثر الحقول الدلاليّة تردّداً في خطابه، وفي المستوى الثاني تدرس الصورة الشعرية بتقاناتها الحداثية وعلاقتها بالبنية اللغوية ومن ثمّ ينتقل البحث إلى دراسة الإيقاع الداخلي المتمثّلة بتكرار الحرف واللفظة وتكرار العبارة وبيان دورها في تشكيل البنية اللغوية للديوان. من النتائج التي وصل إليها البحث، أنّ الألفاظ الحزينة قد وردت كثيراً في المعجم الشعري للشاعر، بحيث غطّت حالة الحزن النصّ، فيمكننا تسمية ديوان المقالح "ديوان الحزن"، وهذا الديوان وما فيه من الأحاسيس والتجارب وصوره الشعرية لدى الشاعر يعبّر عن هموم الشعب اليمني على وجه الخصوص وهموم الإنسان على وجه العموم بتركيزها على الرموز والأساطير الشعرية بأسلوب أدبي درامي والحوار الذي يجري بين الشاعر وبطل قصيدته سيف بن ذي يزن والتركيز على الإيقاع الحزين من خلال تكرار الكلمات والعبارات لإثراء اللغة الشعريّة.

الكلمات الدليلية: اللغة الشعرية، المعجم الشعري، الصورة الشعرية، الإيقاع، عبد العزيز المقالح.

*. طالب مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران.
mvahid1366@yahoo.com

**. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران.
alebooye@hum.ikiu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٧/٢٤ش   تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/١٩ش

المقدمة

إنّ اللغة وسيلة يستخدمها الإنسان للتعبير عما يريده. ولكنّ اللغة التی يستفيد منها الأديب فی الكشف عما يدور فی صدره من أحاسيس وخلجات تختلف اختلافاً كبيراً عن اللغة التي يستخدمها الآخرون كالعلماء والفقهاء وغيرهم. وهذا لا يعنی أنّ اللغة والألفاظ التی يستخدمها الأديب تختلف عما يستخدمها هؤلاء. ومن ثمّ إنّ طه وادی يقول فی كتابه: "جماليات القصيدة المعاصرة" «إنّ اللغة هی المادّة الأساسية المشكلة لوجودنا الثقافی والحضاری، وبالضّرورة هی الأساس أيضاً فی عملية الإبداع الفنّی، لذلك فإنّ لكلّ أديب طريقة خاصة فی استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغی. إنّ الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنی تقريری مألوف. وإنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبی، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة، تتعدّي الدلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلی المجاز، لتفی بحاجة الفنّ فی التعبير والتصوير.» (۲۰۰۰م: ۲۰) وبناء علی هذا، فإذا أردنا أن ندرس أياً من النصوص الأدبية الشعرية فلا بدّ لنا أن نركز علي دراسة الجانب اللغوی للكشف عن الثراء النصّی الذی ينبع من داخله وبالطبع هذا الثراء نتيجة السياق وتأثّر الشاعر بمجتمعه، الذی يعيش فيه. والألفاظ عند الشاعر ليست شيئاً جامداً؛ بل هی ككائن حی لها روح وهويّة وميزة عاطفيّة وثقافيّة، تتولّد وتنمو وتشيب وتموت ومرة أخری تتولّد وتنمو وتكتسی ثوباً جديداً. وللكلمات فی أی نصّ أدبی خصائص تختلف عن النصوص الأخری، وهی التی تحثّ كلّ ناقد أو أديب علی دراسة النصوص الأدبيّة والكشف عن أبعادها الجماليّة والشعريّة التی تميّز نصّاً ما عن غيره من النصوص. والشاعر البارع هو الذی يستخدم أدواته فی التعبير عن موقفه الفكری بطرق خاصة وتجعله يخلق صوراً حيّة نابعة من خياله الفيّاض. وهی التی تميّز أسلوبه وتعطيه ميزة وخاصية يتمتّع بها.

والشاعر عبد العزيز المقالح غنی عن التعريف. فهو من الشعراء العرب المعاصرين وأعلام اليمن وله عدد كبير من الدواوين والدراسات الأدبية والفكرية؛ كما يُعدُّ من الأصوات الشعريّة الفذّة فی سماء الشعر والنقد والأدب وله أثر كبير فی حداثة الشعر اليمنی شكلاً ومضموناً. وديوانه «رسالة إلی سيف بن ذی يزن» هو الديوان الثالث من

مجموعته الشعرية التى أصدرها عام ١٩٨٦م. وسبب اختيار هذا الديوان يرجع إلى عدّة أمور منها: أولاً: هذا الديوان على الرغم من أنّه يُعدُّ من دواوينه الأولى، إلّا أنّه يعبّر عن موهبة المقالح فى توظيف الشخصيّات التاريخيّة وبشكل خاص شخصيّة "سيف بن ذى يزن" ونضوج قدراته الفنيّة فى التعبير عن رؤيته عبر هذه الشخصيّة، ثانياً: دراسة هذا الديوان تكشف عن قيمه الجماليّة ومدى نجاح الشاعر فى استخدام اللغة وأبعادها الدلاليّة والإبداعيّة. ثالثاً: استناداً لقول عزالدين إسماعيل الذى يري أنّه من الصعب إيجاد ديوان شعرى بين دواوين الشعر المعاصر يماثل ديوان "سيف بن ذى يزن". رابعاً: لكلّ ديوان أو قصيدة لغة وجمالية تحثّ على الدراسة والتأمّل. هذا الديوان الذى يضمّ (ست وثلاثين) قصيدة، ملئ بكلمات الحزن والبكاء ومن أوّله إلى آخره يفيض بأحزان الشاعر وهمومه إزاء الوطن والشعب اليمنى. ويجد القارئ نفسه بقراءة هذا الديوان أمام صورة كليّة تتمحور حول قضيّة واحدة وهى حزن الشعب اليمنى وتشتّت آرائهم والفتن والحروب الداخليّة التى يعيشونها.

ومن هذا المنطلق سنحاول بداية بدارسة موجزة عن المفهوم النظرى للغة الشعرية، ثمّ تطبيقها على ديوان المقالح من خلال نماذج شعرية، ندرس فيها جماليات النصّ الأدبى تحت ثلاثة عناوين رئيسة: المعجم الشعرى والصورة الشعرية وإيقاع التكرار.

أسئلة البحث

نريد فى هذا المقال أن نجيب الأسئلة التالية؛ **السؤال الأوّل:** كيف تمكّن الشاعر من إقامة علاقة وطيدة بين تجاربه ومشاعره وبين اللغة التى استخدمها فى شعره؟ **والسؤال الثانى** الذى يطرح نفسه أنّه كيف استطاع الشاعر أن يبنى صوره الشعريّة عبر كلماته الحزينة وكيف تمّ استخدام الآليات المعاصرة فى رسم تجاربه ومواقفه؟ **والسؤال الثالث** هو أنّه كيف تجلّت العلاقة بين الإيقاع الداخلى واللغة الشعرية فى شعر المقالح؟

فرضيات البحث

١- من المفروض أنّ الشعر مرآة تكشف عن لغة صاحبه ومعجم الشاعر يتأثر مما

يســود فى مجتمع الشــاعر وما يحيط به من الأحداث والأفكار ويبدو من مقدمة ديوان الشاعر أنّ الكلمات المشعرة بالحزن والألم تشغل حيزاً كبيراً منه.

٢- بمــا أنّ علاقة بين صور الشــاعر وبين تجاربه الشــعريّة علاقة وطيدة، نســتطيع القول إنّ استعمال الشاعر للرموز الأسطوريّة والتاريخية كشخصيّة "سيف بن ذى يزن" جاء بســبب أنّ الشــخصية تحمل من دلالات نفســيّة ومعنويّة وعكســت حقيقة الواقع اليمنى اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وفضلاً عن ذلک، إنّ عنوان الديوان يوحى باستخدام أســلوب الحوار الذى يدور بين الشاعر والشــخصيّة التاريخيّة وهذا الحوار هو المكّون الأساسى فى خلق الصور الشعريّة عند المقالح والذى أثّر فى نفس المتلقى للنهوض أمام القهر والاستبداد.

٣- إحدى الوسائل التى تولد علاقة بين الإيقاع الداخلى واللغة الشعريّة هو التكرار بأنماطه المختلفة كتكرار الحــرف والعبارة، فهذه الأدوات اللغوية تلعب دوراً فاعلاً فى التعبير عن أفكار الشــاعر ومواقفه ونســتطيع من خلاله الكشــف عن رســالة الشاعر وإلقائه إلى المتلقّى وهذه العلاقة وســيلة لإثراء دلالة العبارت والكلمات الشعريّة عبر وظيفة توكيدية التى تحمل فى ذاتها.

خلفية البحث

إنّ لغة الشــعر من الموضوعات الأدبية الهامّة التى اهتمّ بها الدارســون والأدباء فى العصر الحديث. وواضح أنّ شعريّة أى نصّ أدبى دون الاهتمام بلغته ليست أمراً معقولاً، بل الأساس فى النصّ الأدبى هو اللغة ودراستها؛ كما ليس بإمكاننا أن نستمتع بالورقة البيضاء دون أى لون ورســم. وشأن اللغة فى الأدب كشأن اللون فى الرسم. وقد كتب عن اللغة الشــعريّة كتب ومقالات كثيرة. أمّا بالنســبة لعبد العزيز المقالح، فمن المقالات والأطروحــات: مقالة تحت عنوان «قصيدة القناع فى ديــوان عبد العزيز المقالح» مجلّة دراســات فى اللّغة العربيــة وآدابها، فصلية محكّمة، ١٣٩٢هــــش، لعلى نجفى ايوكى، وتناول الكاتب فيها الجوانب الفنية: الصورة، والموســيقا، واللغة وقراءة النصّ وتحليله بغيــة الوصول إلى أغراضــه وجمالياته. ومقالة بعنوان «واكاوى كاركرد اســطورههاى

يونانى در اشعار عبد العزيز المقالح» مجلّة أدب عربى، العدد٢، ١٣٩٢هـش لرسول دهقان نژاد وآزاده ميرزايى تبار، وقد قام الكاتبان فى هذه المقالة بدراسة الأسطورة فى شعر الشاعر وفكّ رموزها. ومقالة «التكرار وأنماطه فى شعر عبدالعزير المقالح» لصلاح مهدى الزبيدى ونصرالله عباس حميد المنشورة فى مجلّة ديالى، العدد ٦٧، ٢٠١٥، حيث تناول الباحثان الكشف عن ظاهرة التكرار فى قصائد المقالح العموديّة والحرّة التى كان لها الأثر الواضح فى بعض قصائده بعداً إيقاعيّاً وجرساً موسيقيّاً أسهمت فى رفد البنية الإيقاعيّة؛ كما وجدنا أطروحتين، الأولى: «رسم الشخصية فى شعر عبدالعزيز المقالح» للباحث عبد الله محمد مصلح الدحملى، جامعة ذمار سنه ٢٠٠٨م فى مرحلة الماجستير، حيث إنّ هذه الدراسة قد تناولت قراءة النصّ الشعرى لعبد العزيز المقالح انطلاقاً من رؤية حاولت إثبات وجود الشخصية فى شعره. والثانية: «اللغة والدلالة فى شعر المقالح أبجدية الروح أنموذجاً» لـ «محمد عبد الرحمن ناجى عبد الرب» سنة ٢٠٠٥م فى مرحلة الماجستير، وقام الباحث فيها بدراسة معجمية ودلالية. وفيما يتعلّق بالموضوع الذى اخترناه لبحثنا فإنّنا لم نجد أية دراسة بهذا العنوان. هنا لابدّ أن نشير بأنّ سبب اختيارنا هذا الموضوع للدراسة جاء لسببين؛ الأوّل أنّه يعتبر عبد العزيز المقالح من الشعراء العرب البارزين فى الشعر الحديث وله مؤلّفات أدبيّة ونقديّة أثارت اهتمام النقّاد والدارسين، ودوره فى التحديث الشعرى فى اليمن ريادى مما جعل أشعاره فى مركز اهتمامهم؛ والثانى دراسة شعر عبد العزيز المقالح تفسح المجال لنا للعثور على كيفيّة استخدام اللغة؛ لأنّ هذه اللغة بكلّ معطياتها الفنيّة تجسّد رؤية الشاعر الفكريّة ومواقفه الاجتماعيّة والسياسيّة وتكشف العلاقة بين تجارب الشاعر وإبداعه الفنى ومدى توفيقه فى هذا المجال.

المدخل النظرى

تُعدُّ اللغة الشعرية من المصطلحات المعاصرة، حينما أكد النقّاد أنّ لغة الشعر تختلف عن الكلام العادى. ومع بداية القرن العشرين أصبحت اللغة موضع اهتمام النقّاد والشعراء حيث اعتبروا قضية لغة الشعر من قضايا التجديد فى الشعر العربى المعاصر.

إذن هذه النظرة إلى اللغة جعلت النقّاد والشعراء يميزون بين لغة الشعر والأنواع الأدبية الأخرى. هذا ما جعل "هلال" يفرق بين لغة الشعر ولغة النثر قائلاً: «لغة الشعر لغة العاطفة ولغة النثر لغة العقل، ذلك أنّ غاية النثر نقل أفكار المتكلّم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشفّ في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أوّلا على الفكر. أمّا الشعر فانّه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور وفي لغة هي صور.» (١٩٩٧م: ٣٥٧) إلى جانب هذا الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر، يشير هلال أيضاً إلى الصور الايحائية التي تكمن في الكلمات والعبارات التي يعيد الشاعر إليها قوّة معانيها التصويرية التي تنبعث عن وجدان عميق «والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصةً، قادرة على تصور احساس الشاعر وعلى التأثير في نفس القارئ أو السامع، لتحدث احساساً مماثلاً وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة.» (مكي، لاتا: ٧٦)

انتقال هذه التجربة تحتاج إلى الكلمات الايحائية بما يزخر به من شعور أو عاطفة وعلى حدّ قول كوهن «ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمّل في اللغة وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة.» (١٩٩٠م: ١٨٤) صحيح أنّ الشاعر يخلق الكلمات، والإبداع الشعري رهين بإعادة خلق اللغة، لكن الكلمة ليست مجرد كلمة فحسب، بل الكلمة الشعرية هي الكلمة التي ينفث فيها الشاعر من روحه ويعطيها حيوية وجدة «ولها تاريخ، وتاريخ الكلمة، هو ما حدث من تطوّر وتلوّن لها تبعاً لاستعمالها في عصور متعدّدة وما جرى لها من انفصال عن المعنى المعجمي، إنّه توهجها عبر استعمالات متمايزة وغير عادية. والشاعر الفذّ هو الذي يعيد تاريخ الكلمة، مضيفاً إليها من إحساسه ومن استعماله، الذي يجعلها تبدو للوهلة الأولى؛ كما لو كانت تكشف لأوّل مرة، إنّه بذلك يمتلك الكلمة ويخدمها، لا يستخدمها.» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ١٣٧) ولم يعد الشاعر المعاصر يحسّ بالكلمة على أنّها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى، وإنّما صارت الكلمات تجسيماً حياً للوجود. ومن ثمّ اتّحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر، أو

صار هذا الاتّحاد بينهما ضرورة لا بديل لها (إسماعيل، ١٩٦٦م: ١٨٠؛ الورقى، ١٩٨٤م: ٦٤) وقد ذهب إسماعيل إلى اعتبار الشعر «استكشافاً دائماً لعالم الكلمة واستكشافاً دائماً للوجود عن طريق الكلمة ومن ثمّ كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء، والشعر الذى لا يحقّق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمّى شعراً بحق.» (١٩٦٦م: ١٧٤)

ويعتبر أدونيس من أكثر نقّاد الحداثة الذين أكّدوا على وجوب التفريق بين اللغتين: الشعرية وغير الشعرية ويربط الشعرية بسياق الكلمات والألفاظ فى النصّ ويعتقد أنّ الشاعر هو الذى يعطى الكلمات صبغتها الشعرية والشعر يصنع كلماته خلال سياق خاص. وطريقة الشاعر فى استخدام الكلمات هى التى تميز بين اللغتين: لغة الشعر ولغة النثر. وتكتسب اللغة شعريتها أو نثريتها تبعاً للسياق ذاته. ويقول عن طبيعة اللغة و توظيفها: «إنّ النثر يستخدم النظام العادى للغة أى يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلاً، وأمّا الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام أى أنّه يحيد بالكلمات عمّا وضعت لـه أصلاً.» (أدونيس، ١٩٧٨م: ٢٦١) يقصد من كلام أدونيس أنّ الشعر لايخضع لنظام المألوف فى القواعد والدلالات؛ بل الشعر يخرق هذا النظام ويعطى الكلمات دلالاتها الجديدة من خلال رؤية جديدة. بناء على ذلک فإنّ جوهر الشعرية وسرّها يكمنان فى اللغة، وتتجلّى قدرة الشاعر من خلال توظيف موهبته اللغوية التى أساسها حسن اختيار ألفاظه وترتيبها فى نسق وطريقة ما «فاللغة الشعرية هى تشكيل جديد لعناصر اللغة وليست معطى سابقاً نستعمله كما هو. إنّها نظام خاص من العلاقات تكشف عن علاقة الشاعر بالعالم من حوله. وهى تعيد صياغة العالم من جديد من خلال إحساس الشاعر ورؤيته للأشياء. والكلمات فى الشعر ليست كلمات، بل هى علاقات بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، فكلّ كلمة مرتبطة بكلّ كلمة فى النصّ.» (علاق، ٢٠٠٥م: ٤١٥-٤١٦) بناء على هذه المقدّمة القصيرة حول مفهوم اللغة الشعريّة وجوانبها البنائيّة والكشف عن أبعادها الدلاليّة والأدبيّة وكيفية استخدامها فى هذا الديوان، نقوم بدراسة اللغة الشعريّة عبر مكوّناتها المتمثّلة فى المعجم الشعرى والصورة الشعرية والإيقاع حتى يتبين للمتلقّى جانباً من جوانب جماليات النصّ الشعرى.

الإطار التطبيقى: مكوّنات اللغة الشعريّة فى ديوان المقالح

المعجم الشعرى

ربّما يتبادر إلى الذهن كلمة "المعجم الشعرى"– بدايةً – لإحصاء الكلمات والألفاظ فى قصيدة ما بصرف النظر عن تحليلها وكشف خبايا الشاعر، وعلى الرغم من ذلك لابدّ لنا ألا ننسى أنّ المعجم الشعرى بكونه يعزل الكلمة عن البناء السياقى، إلّا أنّه يعتبر بمثابة روح النصّ التى تكشف لنا مشاعر الشاعر وآماله وآلامه وتجاربه؛ كما يقول هيدجر «الدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض التردّدات ذات مغزى، التى تسهم فى رصد المحاور التى يدور عليها الخطاب.» (عبدو فلفل، ٢٠١٣م: ٤٦) وبهذه الألفاظ يخلق الشاعر عالمه اللغوى المتميز، التى تختصّ به وتحدّد الغرض من القصيدة أو المقطوعة الشعرية. بعبارة أخرى لغة الشاعر مستقاة من عصره ولذلك أغلب موضوعاته ما هى إلاّ صدى لأصوات مجتمعه ووطنه ومن هنا ترتبط لغة الشاعر بتجاربه وأفكاره وتخلق نصّاً أدبيّاً نسميّه الشعر. بعبارة أخرى المعجم الشعرى يتمثّل فى «تلك المفردات النشطة التى يشكّل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته هذه المفردات تتغلغل بقوّة فى البناء الشعرى وتتمتّع بنسب تكرار عالية فى النصّ، وهى مع ذلك تمثّل المفتاح الرئيس لعالم الشاعر ورؤيته» (جابر على، ٢٠١٠: ٣٢)

وأمّا ديوان المقالح "رسالة إلى سيف بن ذى يزن"، فهو يحتوى على (ست وثلاثين) قصيدة أوّلها «**الفاتحة**» وآخرها «**أغنية قديمة للحبّ والحرّية**». ومما يلفت النظر ويسترعى انتباه القارئ لهذا الديوان، كثرة استخدام الشاعر المقالح لكلمة «الحزن والبكاء» إلى جانب كلمات (الموت، والغربة، والمنفى، والليل)، التى تندرج تحت هذا الحقل المعجمى الدلالى، حيث لا يجد المتلقّى قصيدة تخلو من هذه الكلمات، التى ترسم حزن الشاعر ويأسه وألمه. ربّما لايتكشّف لقارئ الديوان كثرة استخدام المعجم الحزين وإرخاء ستار الحزن على أشعاره، إلّا بقراءة مقدمة هذا الديوان الذى يقول المقالح فيها: «فى هذا الديوان بدا لى الشعر وكأنّه صوت الحزن النابت فى ضلوع البشر، فكانت قصائده صدىً لذلك الصوت الغائر فى الأعماق، والصلاة اليومية التى نؤديها فى بيوتنا فرادى وجماعات، والوجبة التى لا تنقطع ولاتتأخّر. (ومن خلال سيف بن ذى يزن –

الرمـز والقناع – قدّمت فى هذا الديوان أطيافاً مـن حزن جيلنا، فالحزن كان طفولتنا وصبانا وشبابنا، ومايزال.) (ديوان، ١٩٨٦م: ١١) والحزن كعنصر بارز يهُزّ قلب الشاعر ويدغدغ أفكاره ومشـاعره وينسـج كلمات ذات صبغة عاطفيـة نابعة من صميم روح الشاعر. وما تبثّه لواعج النفس فى الحقيقة يُخلق ويأخذ شكلاً ودلالةً جديدةً. فللمعجم الشعرى علاقة وطيدة بتجربة الشاعر ورؤيته الخاصّة للحياة. إذن نستطيع القول إنّ لغة المقالح هى لغة التجربة. وبالنظر لشـعر المقالح قمنـا بتصنيف الكلمات فى حقلين: حقل الحزن واليأس وحقل الأمل والانتصار ومشتقاتهما.

تجلّى الحزن والبكاء

يعتبر الحزن أحد ميزات الشـعر الحديث فى القرن العشـرين بل محوراً أساساً فيما يكتـب الشـعراء من قصائد، حيث يمكن القول إنّ لـ"ت.اس. اليوت" تأثيراً بارزاً فى شـعراء العرب المعاصرين فى انتمائهم بالحزن أكثر مما قبل وبخاصة بقصيدته الشـهيرة "أرض اليباب". ومن جانب آخر، فالأوضاع الاجتماعية والسياسية المؤلمة التى شهدتها منطقة الشـرق الأوسط بعد الحرب العالمية الأولى والثانية والنتائج التى تمخّضت عنهما من تشـتّت المدن العربية وتأسـيس الكيان الصهيونى، غرست مادّة الحزن والبكاء فى الضمير العربى وخاصةً الشـعراء والكتّاب. والأوضاع السياسـيّة التى نشأ فيها المقالح قد أثّرت على روحه وشـخصيّته؛ لأنّ اليمـن كانت تكتوى بنار الخلافات والانقلابات خاصةً بعد سـنة ١٩٦٢م، وفيها انقسـمت اليمن إلى منطقتين: اليمـن الجنوبى واليمن الشـمالى، واغتراب المقالح عن الوطن ومزاولة دراسـته بجامعة "عين شمس" أفاضت مشـاعر الحزن لديه. وإضافة إلى ذلك، هناك عوامل كثـيرة ولدت أحزاناً ومصائب، لا يتّسـعُ المجال لحصرها هنا. إذن نرى الحزن يلقى بظلاله علي حياة المقالح فيجعله لا حراك به، و نستطيع هنا أن نرسم حقل الحزن وما يدلّ عليه بشكل جدول كالتالى:

المفردات	عدد المرات	المفردات	عدد المرات
الحزن	٥٩	الموت	٤٥
البكاء	٤٨	الانتظار	٢٧

المفردات	عدد المرات	المفردات	عدد المرات
الليل	٤٦	الجدار	٩
الدجى	١٠	أسوار	٥
الظلام	٣١	الغربة	٣٠
القبر	١٩	جراح	١٥
الدمع	٣٣	المنفى	٦
الشريد	٩	السجن	١٣

كما نلاحظ من خلال هذا الجدول، أنّ هذا الحقل أو المعجم الحزين مقتبس من الحياة اليومية ويشغل حيزاً كبيراً من شعر المقالح، فنراه يزيد على أربعمئة مفردة. والملاحظ أنّ كلمة الحزن نفسها تصل إلى تسع وخمسين مفردة، وهذا ليس بالعدد القليل. ويدُلّ على غلبة التشاؤم والإغتراب على معجم الشاعر ليعبّر عن حالته النفسية اتجاه القضايا الإنسانية وأمّته العربية التى تعيش فى ظلّ وطأة الاستعمار والقهر والظلم والفساد، وقد جسّد هذه المفردات فى قصيدة (الشاعر) فقال:

- وبكل أحزانى،/ بما فى العين من دمع/ بما فى القلب من شوق جريح/ صارعتُ أشباح الظلام/ وقفت مقتولاً أصيح/ كان الرجال هناك فى المنفى/ وكانت قريتى مذبوحة الأحلام تنتظر المسيح/ الجوع يمضغ وجهها/ والليل يشرب دمعها/ لا شيء فى قلب الزحام/ لا شيء غير نجيمة خضراء تلمع فى الظلام/ والشعر والأمل الكسيح

(المقالح، ١٩٨٦م: ٣٩٥-٣٩٦)

كما يبدو لنا فهذه المقطوعة الصغيرة مشبعة بمعجم الحزن أى: (الحزن والدمع والمنفى والجوع والدم والظلام والكسيح)، فنراه يعتصر حزناً، ويشاركه فى هذا الحزن قريته المذبوحة التى تنتظر الخلاص بقدوم المسيح، لأنّ رجالها قد نفوا خارجها ولم يبق من يدافع عنها، بعد أن أهلكها الجوع والعطش، حتى أنّ الليل بسواده لا يتركها تذرف دموعها بحرّية كى تعبّر عن الحزن الذى اعتصرها، ولا يطلّ من بين الظلام سوي نجيمة صغيرة، وهذا ما ينمّ عن تشاؤمه بالخلاص من الوضع المزدرى التى حلّ بالبلاد من قتل وتدمير وجوع وهلاك. وواضح أنّ هذا الحزن والدمع ناتجان عن شعور عام لما

يحدث لوطن الشـاعر فى زمنه ويكشـفان لنا مدى حزنه وألمه. وهذا كلّه يعود إلى كون الشّـاعر بصدد تصوير حال الشعب اليمنى المتّسـم بالحزن والجوع والفشل. ولا نخطئ إذ نسـمّى هذا الديـوان بـ«قصيدة الحزن»؛ لأنّ هذا الديوان قد شـكّل معجماً حزيناً اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظ التى ارتبطت بتجارب الشـاعر الحزينة، منها (المنفى، الدمـوع، الظلام، نبكى، الجدار، ننتظر، الغربة، جفت، الجراح، الدجى، شـريد)؛ كما أنّ عنوان الديوان وكتابة رسـالة إلى شـخصية أسـطورية متمثّلة فى "سيف بن ذى يزن" يكشـف جلياً عن حزن الشاعر، لأنّ الشاعر يرى الوطن العربى خالٍ من زعيم يخلصه من الاستعمار والعذاب والحزن. ومن جانب آخر يتناول الديوان هجو الزعماء العرب وعدم مبالاتهم بالشـعب والأرض العربى. فالشـاعر من خلال هـذا الحزن ناقم على الأوضاع الاجتماعية والسياسـية القاسية المؤلمة التى جعلته يستخدم فى شعره ألفاظاً تعكس حزنه ويأسـه، ودائماً ينادى "سـيف بن ذى يزن" حتى يجىء وينجى الشـعب اليمنـى من هذه الظروف المظلمة، لأنّه لايزول الحزن والمهنة من أرض اليمن إلّا بمجىء "سيف بن ذى يزن" وهو مناضل وبطل عربى مؤمن بقضيّة وطنه وشعبه ولا يعرف الملل والضعف وبيده الانتصارات قد حقّقت والأعداء قد دمّرت وذلك فى قوله:

– **سـفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا الفا/ ونصـف الألف/ من أعوامنا العجفا/ وأنت مشردٌ/ وبلادنا تدعوك وا «سيفا»** (السابق: ٢٨٢)

اسـتخدم الشاعر كلمات: «قيودنا، أعوامنا العجفا، مشـرّد» للدلالة على الأحزان والمصائب التى أحيط بها الوطن العربى، والمعنى اللغوى لهذه الكلمات اكتسـب أبعاداً دلاليّةً مكثفةً عبر السـطر الخامس أى: «وبلادنا تدعوك وا «سيفا»» والشاعر يخاطب «سـيف» بلسان بلاده اليمن مستنجداً به للتخلّص من القيود والتشرّد ودعوة سيف هنا تعبّر عن عمق المأسـاة والذلّ الذى عمّ بلاده. فكلمة «وا سـيفا» يسـتحضر شـخصيّة إمراة عربية أطلقت نداء "وا معتصماه" والتى اسـتنجدت بها الخليفة العباسى "المعتصم بأمـر اللّه" الذى انتصر علي جيـوش الروم فى معركة "عمورية" الشـهرية؛ ومن جهة، هذه الجملة لها معانى جديدة ترسـم الدمار والجفاف فى بلد الشـاعر وعدم وجود أى قائد وبطل عربى ليهزم الأعداء. وهذا التناص أدّى إلى انسـجام قوى بين فكرة النصّ

الشعرى ولغته إلى حدّ كبير. فالمقالح يعلم أنّ اهتزاز راية النجاح والحرّية فى اليمن لن يرفرف بدون أى زعيم وطنى:

- **تعال فانّنا نأســى عليک/وجوهنا خجلى/وما عدنا بلا جند/لقد شــبّ الصغار وصار كل مقمط كهلا/وخلف الغيم أمطار** (السابق: ٢٩٣)

هنا شبّه المقالح الشعب اليمنى بالأمطار المكتنزة خلف الغيوم يكاد أن تنهمر وتخصب أرض اليمن ولكنّه يرى الأمّة العربيّة خالياً من زعيم ولهذا الســبب ينادى "ســيف بن ذى يزن" المناضل العربى ليقود هذا الشــعب المضطهد. وإذا كان التزام الشــاعر بقضايا بلاده قد منحه القدرة علي توظيف الشــخصيّات التراثيّة واستخدام الكلمات الصريحة والمباشــرة كـ "**ما عدنا بلا جند ولقد شــبّ الصغار**" وتشــدّد التزامه وتقلّل الجماليّات الفنية للقصيدة من جانب، لكنّنا من جانب آخر نراه يستخدم ألفاظاً ذات دلالات متعدّدة تحمل شحنات معنويّة وتعطيها أكثر تنسيقاً وانسجاماً بين تراكيبه اللغوية وتتكاثف صور الكآبة والحزن والغربة فى قوله:

- **بلادى بعيدة/وحزنى قريب/ وانفى هشــيم بسجن «السعيدة»/ ووجهى غريب/ وأحزاننا دائمات الوقود/ وتنهمر العبرات** (السابق: ٣٢٧)

فى هذه المقطع الشــعرى الصغير يتجلّى مدى اتســاع حزن الشاعر وغربته. وطول الابتعاد والاغتراب مما جعل الشــاعر يعبّر عنه بالصوائت الطوال لتنســجم طبيعة هذه الصوائت مع طول ابتعاده واغترابه. ويمثّل التطابق الصوتى والنحوى فى هذه الشــطور دوراً مهمّاً فى التحليل اللغوى بما أنّ الشــطر الأوّل عبارة عن اســم + اســم (مبتدأ + خبر) ويليه فى الترتيب الشطر التالى له بالطريقة نفسها. والتطابق اللغوى والمعجمى بين «بلادى/ حزنى/ انفى/ وجهى» و «بعيدة/ قريب/ هشيم/ سعيدة/غريب» يزيد الصورة حزناً بالغاً ويعكس الشــعور لدى الشعب اليمنى الذى يحاول الشاعر طرحها من خلال القصيدة. وعلى حدّ قول ياكبســون: «هذا التطابق أو التــوازى هو المبدأ المكوّن للأثر الشعرى» (ياكبسون، ١٩٨٨: ٦٦)

إنّ المتلقّى لا يستطيع أن يعثر على قصيدة واحدة فى هذا الديوان دون أن تخلو من كلمة الحزن ومشــتقاته. لعّل كثرة الحزن واليأس جعلــت القارئ يعانى فى بداية الأمر

ولكن المصائب والمشاكل التى يغوص فيها الشعب اليمنى لا تسمح لشاعر حرّ كالمقالح أن يعيش فرحاً وبعيداً عن أحزان مواطنيه وكلّ ما يراه ليس إلّا حزناً وبكاءً وبالتالى لايستطيع أن يصوّر غير ذلك. وعلى حدّ قول إسماعيل، مصدر أحزان الشاعر المعاصر يرجع إلى «المعرفة». فيقول «وقد يبدو أن تكون المعرفة مصدراً للحزن، لكن شيئاً من التأمّل فى موقف شاعرنا المعاصر يجعلنا ندرك كيف أنّ بعداً من أبعاده يرتبط بقضية المعرفة ارتباطاً وثيقاً. ولست أعنى هنا «نظرية المعرفة» التقليدية فى الفلسفة، وإنّما أعنى المعرفة بمعناها الأولى، أى الإلمام بكلّ شيء.» (١٩٦٦م: ٣٥٤-٣٥٥) والمعرفة هى مصدر الأوجاع التى تجعل الشاعر يخاطب مدينته ويراها مصنع الأحزان وأتون الحريق:

- صنعاء/ من أنت؟/ أمصنع أحزان؟/ أأتون حريق؟/ منذ شهدناك ووجهك مبتلٌّ بالدمع غريق. (المقالح، ١٩٨٦م: ٣٤٥)

يتّضح من هذا المقطع أنّ عذاب الشاعر وحزنه ناتج عن وطنه صنعاء والحوار الذى يدور بينه وبين المدينة عبر الجمل الاسميّة التى تدّل على الثبات والدوام يعكس عمق الفجيعة وواقعه المأساوى. واستخدام ضمير المخاطب (أنت) يثرى أبعاد المعنى الشعرى لأنّ الشاعر من خلال هذا الضمير يتحدّث عن هموم ذاته ووطنه وفى السطر الخامس نلاحظ أيضاً ضمير الخطاب (الكاف) بشكل متّصل، الأمر الذى يوحى بكثرة الاستبداد والاحتراق التى سيطرت على اليمن. ويكثر هذا الحزن عبر الشخصيات الإسطورية التى يعالجها الشاعر لغرض تبيان آلام الإنسان المعاصر وعذاباته؛ كما نرى فى نصّ واحد شخصية سيزيف وشخصية بروميثيوس والسندباد والرخ فى قصيدة: «الرسالة الثانية» من الديوان.

تجلّى الأمل والرجاء

مع أنّ الحزن واليأس يأخذان مساحة كبيرة من المعجم الشعرى لدي المقالح إلّا أنّ هذا الحجم الكبير لا ينفى وجود أى بصيص للأمل الذى يرنو إليه الشعب اليمنى حيث يري القارئ أنّ الديوان يبدأ بقصيدة "الفاتحة" التى يختم آخرها بالانتصار الذى ينتظر

هذا الشعب.

- سـحب الربيـع ربيعنـا، حبلى بأمطار كثـار / ولنا مع الجـدب العقيم محاولات واختبار / وغداً يكون الانتصار.. / وغداً يكون الانتصار. (السابق: ٢٨٠)

عنوان القصيدة «الفاتحة» نفسه يكشف أنّ لكلّ بداية نهاية، ولعّل المقالح فی اختيار هـذا العنـوان أراد أن يمنح الديوان وحدة موضوعيّة وعضويّة ما، والتی سنشـير إليها فی قسـم الصورة الشعريّة. فالمقالح يعد بمسـتقبل مشرق ونهاية ظلام وذلک عبر تشبيه رائع حيث يري بعد سـنوات شداد قاحلة أنّ سـحاب ثقيلة وممطرة قد بدت تلوح فی سمـاء بلده وهذه السـحاب ما هی إلّا جماهير اسـتعدّوا للانتفاضة ومجـرّد أن أمطرت السحب علي سهول اليمن وغيرها من البلدان العربية سينتهی الجدب، وكلمة الغد مليئة بالأمل والتطوّر الذی يرخی علی الأحزان والإنكسارات سدولَه ويخضر الوطن العربی وخاصةً وطن الشـاعر اليمنی وينتهی الانتظار وينقطع صوت البكاء والدمع. والغريب أنّ السـنوات الماضية أظهـرت صدق ما وعد به المقالح فاندلعت ثورات شـعبية عربية مسماة بالربيع العربی من تونس مروراً بمصر وموطن الشاعر "اليمن السعيد". ولكن هذه الكلمة أی (الغد) فی قصيدة «الرسالة الرابعة» توحی إلی التيه والمستبقل الضرير التی لا يدری الشاعر إلی أين يرسل رسالته لأنّ عنوان «سيف» اللامكان وتاريخه اللازمان وسفره إلی بلاد الروم والفارس لم ينتج إلّا احتقاراً وذلّاً:

- إلـی أين أكتب يا سـيف؟ / أين غداً سـتكون؟ / أ تحيا طليقـاً؟ / أم احتجزتک البحار؟ وألقت عليک السجون شباک الحصار! (السابق: ٣٠٤)

ومن جانب آخر أيضاً نلاحظ القصيدة الأخيرة للديوان (أغنية قديمة للحبّ والحرّية) تبدأ باليأس والبكاء والظلام ولكنّها تنتهی بالانتظار المنهی لهذه الآلام والأحزان ونهاية متفائلة بالثورة والنصر، حيث يمكن القول إنّ صورة الأمل فی هذه القصيدة الأخيرة من الديوان تغلب علی أحزان الشاعر وتزيل آلامه وأوجاعه كلّها.

ستنجلی الغمرة يا موطنی ويسمح الفجر غواشی الظلم
ويضحک الحقل ووجه القری وشجرات البن فوق الأكم
فلتنتظر يا موطنی زحفنا نحن وقوفا تحت ظل العلم

(السابق: ٤٣١-٤٣٢)

فى هذه الأبيات العمودية يبشّر الشاعر وطنه بجلاء الغمرة وبزوغ الفجر فيه حيث اختار ألفاظ «ستنجلى/ يضحک/ شجرات البنّ/ ظلّ العلم» للتعبير عن حقل الأمل، ونري أنّ استخدام الأفعال المضارع التى تدّل على الاستمرار والتجدّد زاد فى المعنى قوّة وحيويّة مشحونة بطاقات ايجابيّة وتؤكّد المعانى التى يريدها الشاعر أن يعطى الشعب اليمنى من البقاء والاستمرار فى أهدافه الوطنية والقوميّة وعدم اللامبالاة بمستقبلهم. وعلى الرغم من وجود الغمرة وغواشى الظلم إلّا أنّ الفجر سيذهب بالليالى كلّها ومن ناحية الشكل اختتم المقالح هذا الديوان بالشكل العمودى وهذا الامتزاج بين الشكلين أى: العمودى والتفعيلة «ليس زخرفةً شكليةً، وأنّما هو تباينٌ تدعو إليه مستويات التعبير المختلفة التى تفصح عنها أصوات القصيدة، إذ إنّ الشاعر يستخدم الشكل العمودى ليجعله معبّراً عن صوت الشاعر ورؤية سيف بن ذى يزن، الذى اتّخذه قناعاً فنيّاً أو معادلاً موضوعيّاً لواقعه العام وحالته الشعوريّة الخاصّة ليوضح أنّ هناك علاقة إيجابيّة بين التراث القديم والواقع المعاش.» (وادى، ٢٠٠٠م: ٧٢) كما يبدو – على الرغم من كثرة حقل الحزن ورؤية المقالح الحزينة – قد ابتدأ الشاعر الديوان بالأمل ويختمه بالانتصار. ذلک لأنّ المقالح يعلم جيداً أنّ هذا الحزن والظلمة والألم سينتهى يوماً مع كثرته وسيجفّ جذور الظلم والتعذيب. وعلى هذا نلاحظ أنّ الشاعر يبدأ الديوان بالأمل ويختمه بالانتصار. وقد أراد أن يوصل إلى المخاطب أنّ الانتصار والغلبة حليف الشعب اليمنى المضطهد ومايزال. ولن تكتب الحرّية والنصر إلّا بدماء الشعب. من ثمّ فإنّ حقل الأمل الذى يشتمل الانتصار والغد، قليل جداً بالمقارنة مع حقل الحزن، حيث لا تتجاوز مفردات هذا الحقل أصابع اليد.

الصورة الشعرية

تُعدُّ الصورة الشعرية من إحدى مكوّنات اللغة الشعرية التى لا غنى عنها فى دارسة شعرية اللغة. لذلک، أجمع النقّاد بأنّها من أهمّ وسائل الشاعر فى نقل تجربته الشعرية، فالصورة الشعرية تعبّر عن رؤية الشاعر للواقع والحالة النفسيّة التى يعيشها فى مجتمعه.

ومـن المعلوم أنّ العلاقات اللغوية تنشـىء صوراً خياليّةً خصبـةً على الرغم من خلوّه مـن أنماط البلاغة المعروفة. وللصورة الفنية مفاهيم متعـدّدة، وقد تنوّعت مفاهيمها في الحديـث، إذ يعرّفها علي البطل بأنّها «تشـكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها.» (١٩٨١م: ٣٠) كما نلاحظ أنّ الصورة الشعرية خلق عالم جديد ورسـم عالم الواقع من منظـار الأديب بالكلمات التي تنبع من خياله، الذي يرتكز على محور الذات، العالم الذي خلقته أحاسيس الشاعر وأفكاره. يقوم هذا القسـم بدراسة الصورة الشـعريّة من خلال الرموز والأساطير المستخدمة ودورها في تجسـيد مشاعر الشاعر وأفكاره ولم يتوقّف القسـم أمام التشبيه والمجاز والكناية؛ لأنّ التوقف عند كلّ هذه الجوانب التصويرية يحتاج إلى مجال أوسع لتبيينها وتدريسها.

أمّا بنية الصورة في شعر المقالح – في ديوان "رسالة إلى سيف بن ذي يزن"– فترتكز علـى تصويـر الغربة والبعد والاغتراب عن الوطن بشـكل درامـي وقصصي، وللبناء الدارمـي دورٌ فاعلٌ فـي دراميّة الصورة وإثراء تجربة الشـاعر والابتعاد عن الغنائية، هـذا البناء يعطـي اللغة طاقات دلاليّـة وإيحائيّة جديدة، ولم ينقل إلينا هذه المشـاعر والأحاسـيس بطريقة مباشـرة وإنّما بطريقة فنيّة غير مباشرة. وفي رسائله الخمسة من الديوان التي تسمّى بـ«رسائل إلى سيف بن ذي يزن» يعبّر الشاعر عن تجاربه الشعرية وانفعالاته الذاتية ويرسـم حالته المأسـاوية ونظرته السـوداوية إلى الواقع، واعتماده على الرموز الأسـطورية لبيان أحزانه وآلامه وتشـرّده في زيّ درامي وهذا ما يُعمِّق تجربتـه الشـعريّة، لأنّ «اعتماد الشـاعر الحديث على ثقافته الخاصـة في بناء صوره الشعرية جعله يفضّل الواقع الأسطوري على الواقع الخارجي، هذا الواقع الغني برموزه الانفعالية وأحاسيسـه البكر. ولقد وجد الشـاعر الحديث في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسـانية مـن جهة أخرى، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المسـتحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالي الكامن في ارتبـاط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسـطوري.» (الورقـي، ١٩٨٤م: ١٢٦–١٢٥) حيث يسـتخدم الشاعر أسـطورة سيزيف وهو «كان أحذق البشـر كما يقول الإغريق القدامـي وقد عوقب على حذاقته بأن يعمل بلا نهاية ولاتوقف في العالم السـفلي إلى

الأبديّة. إذ حكمت عليه بأن يدحرج مرمرة إلى قمّة تلّ ثم تسقط قبل وصولها القمّة وهو رمز للبعث وكان سيزيف ملك كورنثيا وكان ملكاً بخيلاً» (كروتل، ٢٠١٠م: ١٦٤):

- إذا «سيزيف» لم يحفل بصخرته / ويقذفها إلى أسفل / فمن ذا غيره يفعل / بحق الحب دعه يصارع المحتل / سيفشل مرةً.. / لكنه فى قادم المرات لن يفشل (المقالح، ١٩٨٦م: ٢٨٩)

فى هذه الأسطر الشعرية يستخدم الشاعر أسطورة "سيزيف" على عكس واقعه الأسطورى ويعطيه دلالات جديدة ومختلفة للتعبير عن أفكاره وتجاربه الشعريّة. هنا أصبح "سيزيف" كرمز أسطورى للمقاومة والأمل والجهود المضنية أمام تحدّيات العصر. وربّما الشاعر أراد من خلال هذا التوظيف أن يبيّن أنّ المقاومة والصمود يوماً ما تنتهيان إلى الفوز والانتصار. وفى الحقيقة "سيزيف" فى هذا المقطع هو الشعب اليمنى الذى يستطيع أن يغيّر أحوال بلده وإذا لم يغيّر شيئاً صار المنفى والغربة حليفهم إلى الأبد كصخرة "سيزيف" واستجداء العون من الأجانب ستنتهى إلى الفشل. وفى الأسطر الشعريّة التاليّة قد اختفى بصيص الأمل وتزداد غربة الشخصيّة الأسطوريّة:

- أنت فى منفاك يا «سيزيف» / لا الصيف كان مشفقا ولا الخريف / ولا برميثيوس قد القى على طريقك الشتوى ومض نار. (السابق: ٢٩٦)

إنّ توظيف أسطورة "سيزيف" تنقل إلى المتلقّى أبعاد حزن الشاعر ومأساته تأكيداً لصوته من جهة وحثّ أمّته على الانتفاضة والثورة من جانب آخر (تأكيداً لوحدة التجربة الإنسانيّة). استخدم الشاعر أسطورة "سيزيف" ليعبّر عن غربة الإنسان المعاصر/الشاعر/سيف الذى يحاول أن يحلّ المشاكل؛ ولكنّه يواجه الهزيمة والانكسار. وهنا تحوّل "سيزيف" إلى رمز اليأس والعذاب وحيث كان يحمل صخرة إلى أعلى الجبل وما إن وصل بها إلى قمّته حتى انفلتت من يده فيعيد التسلّق كرّة أخري دون تحقيق أهدافه. و"سيزيف" يقضى أيامه وحيداً بعيداً عن وطنه ويقوم بجرّ صخرة عظيمة دون أى جدوى ويطلب العون من برميثيوس/الآخرين ولكنه ما من أحد يساعده ويخلصه من عذاباته وصراعاته. وفى الحقيقة تمّ استدعاء شخصيّة "سيزيف" لما توحى من دلالات ومعان تجسيداً لصورة الإنسان المعاصر الوحيد الذى حكم عليه أصعب

الأعمال واستمراريتها. و"برميثيوس" كان «صديقاً للبشريّة وسارق النار المقدّسة» (كروتل، ٢٠١٠م: ١٥١). استخدم المقالح هذه الأسطورة بصورة عابرة وهذه الشخصيّة كشخصيّة "سيزيف" واجهت العذابات والعقوبات صارمة و تبيّن من خلالها أنّ سيزيف/ سيف في غربته يكون وحيداً ولا يوجد أحدٌ ينير طريقه المظلمة فى المنافى البعيدة. و"برمثيوس" المقالح أصبح متعباً ولايتحدّى الأقدار. وإنّ اللجوء إلى هذه الشخصيّات يسعف الشاعر «على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط عقل الظاهر والربط بين الماضى والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية فضلاً عن أن سكب الأسطورة ونفاذها بنجاح داخل النصّ الشعرى الحرّ تنقذ القصيدة الغنائية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنويع فى أشكال التراكيب والبناء.» (عباس، ١٩٧٨م: ١٦٥) والحزن الذى سيطر على هذا الديوان لا انتهاء له، والصور التى رسمها الشاعر كلّها صور حزينة تنبعث من أعماق روحه وتلقى بظلالها على جميع قصائد ديوانه هذا، والمقطع التالى يعبّر عن ذلک فيقول:

- **حزنى عليک/ عاد بعد رحلة الرعب المخيف «سندباد»/ سفراته السبع انتهت/ ألقى اغترابه للبحر ثم عاد/ وأنت تائه الوجه غريب الكلمات/ والرخ مات/ النجم فى عينيک فى الظلوع مات/ والنورس اختفى/ جفت مياه البحر/ يوشک الظل يموت توشک الحياة/ ولم تزل فى النار. فى الجليد/ مسافر بعيد/ مسمر العينين مشدود الى السراب/ على جواد الحزن تزرع الافاق** (المقالح،١٩٨٦م: ٢٩٦-٢٩٧)

الحزن مستمر، والسندباد والبحر والرخ والنجم والظلّ و.. كلّها رموز تشكّل الصورة الشعرية العامّة التى تخدم آمالاً اجتماعيّة عريضة وتكشف عن أزمة الشعب اليمنى الحزين بشكل عام والشاعر الذى يعانى من الألم والغربة والبعد عن الوطن الذى أجّج فى قلبه نار الشوق والحنين إلى ربوع الوطن، فالسندباد/ الشاعر يسافر من مكان إلى آخر باحثاً عمّا يخفّف من حدّة شوقه وغربته، والبحر غريب يعيش مع الشاعر أحزان الغربة، حتى آن طائر النورس الذى يوحى بالأمل قد اختفى، والنجم قد غاب وأفل، وهذه كلّها رموز ترسم لنا نفسيّة الشاعر الكئيبة. والصورة الدرامية التى سيطرت على القصيدة تضاعف الحزن ومأساة الغربة لدى المتلقّى، وتشخيص المادّيات التى

اعتمد عليها هى الطريقة الأساسية لتحويل المشاعر إلى الكلمات، والرموز الكثيفة مع مكوّنات بلاغية كالتشبيه والاستعارة تشكّل البناء الصورى وهى:

النجم مات / النورس اختفى / يوشك الظل يموت / جواد الحزن تزرع الافاق

إنّ توظيف مثل هذه الوسائل البلاغيّة الجديدة يوضح لنا ثقافة المقالح الواسعة حيال الأساطير الغربية والعربية دون شكّ، التى يجد فيها مصدراً غزيراً لشحن لغته الشعرية، فإذا نظرنا إلى رسائله الخمسة نرى علاقة وثيقة بين الأشخاص الأسطورية -سيزيف، وبروميثيوس، وسندباد والرخ- وبين شخصية الشاعر الذى يهيم فى أوجاع الغربة. ويشبه هذا بالمنولوج الداخلى الذى يعبّر المقالح عن نفسه ويرسم غربته وحزنه المتجلّى فى سيزيف وبروميثيوس والسندباد «فكأنّنا بهذا أمام أسلوبين للصورة الشعرية الحديثة الأوّل يستخدم الصور الداخلية النفسية والآخر يستخدم الصور الشعرية وفى أحيان كثيرة يمزج الشاعر الحديث بين أسلوبين لإيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف، خاصةً فى تلك القصائد التى اتجه بها إلى تحقيق بناء درامى فى العمل الشعرى.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٤١-١٤٥) ويتكلّم المقالح على لسان سيف بن ذى يزن ويبنى صورته القناعية وتشرّده وبعده عن وطنه قائلاً:

- **أنا شريد / خواطرى على سفوح قريتى شريدة / هل تعلم السفوح أن دمعتى / تكسرت على صخورها قصيدة.** (المقالح، ١٩٨٦م: ٣٢٢)

يسعى المقالح من خلال أسلوبه الدرامى والوصفى إلى رسم شخصيّة "سيف" والحوار معه للكشف عن آلامه ومعانات الشعب اليمنى. فلذا يمكننا القول إنّ حبّه وشوقه لليمن هو الفكرة الرئيسيّة ومحور الانسجام والحركة فى ديوانه ويستخدم الشاعر شخصيّة بن ذى يزن بغية أن تجسّد صوراً تعبيرية مكثفة ترتكز على خلجاته النفسيّة، مستمداً من مفردات حياة الواقع اليمنى، التى يتيح للشاعر أن تفصح عن ما يدور فى باطنه من مشاعر ومواقف وعواطف وإيصاله للآخرين والتأثير فى وجدان المتلقّى. وإنّ تشرّد سيف بن ذى يزن/الشاعر وبعده عن قريته والذكريات التى تجول فى ذاكرته تسلب منه الهدوء والسكينة وتسكن الحزن فى قلبه، والقرية (الوطن) التى تحترق فى نار الخلافات والاحتلال تشعل نيران قلبه وتذيبه. «وشخصية سيف توحى بدلالتين: حيث يصبح

سـيف فى الأولى رمز المخلص الذى يحمل الآلام من أجل توحيد الكلمة والبحث عن حليف. وفى الوقت نفسه أيضًا يوحى استخدامه لأسطورة سيف بأنّه يستخدمه قناعاً للغربة ودلالة ثانية على ما يعانيه المغترب من حنين ولوعة. هكذا يستخدم رمزاً واحداً لدلالتين على قدر من التناقض وهما: الخلاص والغربة.» (وادى، ٢٠٠٠: ٦٨) وتتضاعف هذه الصورة الحزينة مع الانتظار:

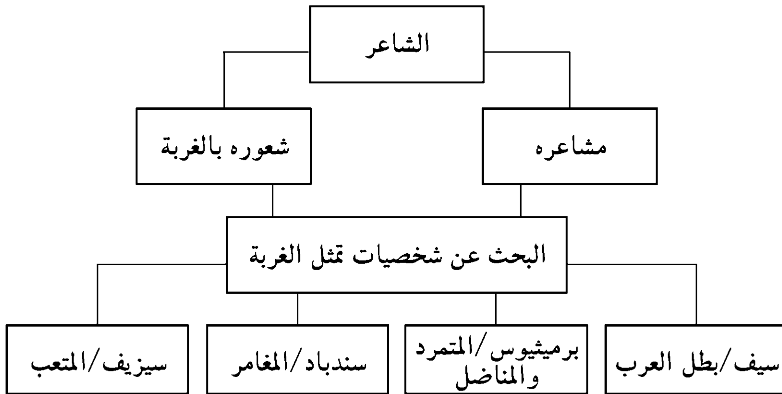
- كانت قريتى مذبوحة الاحلام تنتظر المسيح / الجوع يمضغ وجهها / والليل يشرب دمعها. (المقالح، ١٩٨٦م: ٣٩٦)

إن"الشاعر المقالح يدين فى هذا المقطع للسياب" وتأثّره به؛ حيث يوضح الويلات التى ألمت بالشعب اليمنى كما نرى نظير ذلک ما عاناه الشعب العراقى. فيمكن القول إنّ مثل هذه الظروف التى عاش بها الشعب العراقى ليست مقصورة عليها دون غيرها، غير أنّ الشعوب العربية الأخرى كانت تواجه هذه الظروف والمصائب. إذن الظروف المشتركة تنتج المعانى المشتركة ولكن الشىء الذى يفرق بين شاعر وآخر هى طريقة استخدام الكلمات والعلاقات الجديدة فى التراكيب الشعرية التى يضيف الشاعر إليها الحيوية والقوّة والتأثير. والمقطع المذكور يرتكز على الصورة الحسية التى تقوم على التشخيص، فقد استطاع الشاعر أن يمنح «الجوع والليل» بعداً حسياً وأثراً واضحاً. والجوع والليل فى هذه الصورة الاستعارية التشخيصية يخرجان عن مفهومهما الحقيقيين لتتحوّل إلى كائن حى يأكل وطن الشاعر. ومن أجل التعبير عن عمق تجاربه الذاتية اعتمد الشاعر على التشخيص فى بناء صورته الشعرية. ونجد صورة العدوّ المفترس فى الجوع والليل، الجوع الذى يمضغ وجه قريته والليل الذى يشرب دمعها؛ كما أنّ النصّ يحمل أبعاداً دينية أشار إليها الشاعر عبر استحضار شخصية النبى "مسيح"، ويشير المقالح إلى الفضاء الحاكم فى اليمن ويعطى لتجربته بعداً سياسياً واجتماعياً «وإن كان الشاعر يحدّثنا عن واقعه الشعورى الذى يرتبط فى الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلک الواقعة الرمزية القديمة فإنّ تعبيره حينئذ عن هذا الموقع انما يأخذ طابعاً رمزياً لأنّه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصّة والواقعة الأسطورية العامّة.» (عشرى زائد، ١٩٩٧م: ٢٠٢)

وبنـاء علي ما ذكرنـاه حيال حزن المقالح فـي ديوانه المدروس، نـري أنّ الصورة الشعرية عنده ما هى إلّا صورة كلية، للتعبير عن خياله الشعرى وارتباطه باللغة الشعرية التـى وظّفها لخدمـة غرضه فى التعبير عن أحاسيسـه الغارقة بالحـزن والغربة. وهذه الصورة الشـعرية الكلية التى أوردها لم تقتصر على صـورة تقليدية محضة ترتكز علي الأسـس القديمة كالمجاز والاستعاره والكناية والتشـبيه، بل الانسجام والالتصاق بين صوره الشـعريّة من جانب و رؤية الشـاعر من جانب آخر يمنحان على شعريّة الصورة لدى المقالح بعداً حداثوياً التى نراه يرسـم لنا صـورة بخياله يعبّر فيها عن غربته وبعده عن وطنه فى جوّ يسـوده الخراب والدمار والظلام التى غاص به الشـاعر وشعبه، فلم يجدوا مخرجاً أو بصيص أمل يستنشـقون منه فجر الحرّية والخلاص. ويرتكز المقالح فى هذه الصورة علي اسـتدعائه للرموز التراثية كسـيف بن ذى يزن، والسندباد، والرموز الأسطورية كأسطورة سيزيف وبرميثيوس وتشخيص المادّيات. وإنّ توظيفه لهذه الرموز والأسـاطير مـا هو إلّا اتّحاد وعلاقة بينـه وبينها للتعبير عن حالتـه التى ألمت به، فلم يسـتطع التعبير عنها بشكل مباشـر، فكانت هذه الرموز دلالة علي مشاعر وأحاسيس الشاعر التى أوجدت بدورها تلاقحاً واتصالاً بين الحاضر والماضى المضيء الذى اعتزّ بـه العرب إلى يومهم هـذا. ونري المقالح قد اعتمد علي تقنية القناع فى رسـم صورته الشعرية، من خلال استدعائه لشخصية سيف بن ذى يزن الذى طلب العون من الفرس والروم للخلاص من الأحباش ولكنّ الشـاعر يعتقد أنّه «ليس صحيحاً ما أشاعه بعض المؤرخين من أنّ سـيف بن ذى يزن المناضل القومى، وبطل الأسطورة المعروف، قد قام برحلتى اسـتجداء إلى بلاد الروم ثمّ إلى بـلاد فارس طلباً لعون هاتين الحكومتين ضد الغزو الحبشى. والحقيقة التى تؤكّدها وقائع التاريخ أنّ سيف بن دى يزن قد غادر اليمن فعلـاً لطلب العون ولكن ليس مـن فارس والروم وإنّما من أبنـاء وطنه من المهاجرين اليمنيـين الذين كانـوا فى ذلك الحين قد كونوا إمارتـين عربيّتين على حدود الدولتين الكبيريـن وكان ارتباطهم بهاتين الدولتين وراء رحلة سـيف إلـى عاصمتى «بيزنطة» و «فـارس».» (المقالح، ١٩٨٦م: ٣٣٣-٣٣٤) ويشـير إلى هـذه الفرضيّة التاريخيّة فى قصيدته «من يوميات سيف بن ذى يزن فى بلاد الفرس»:

- ويصرخ فى قبره «ذو يزن»/ فلست لهذا تغربت/ لست لهذا تركت الديار/ ديار السيوف التى شربت من عيون الزمن/ وما جئت مستجدياً للرجال/ ولكننى جئت أطلب من صاحب التاج/ باسم اليمن/ وباسم كراهتنا للدخيل/ بأن يتحدى الزمن/ ويمنح أبطال «حيرتنا» إذناً بالرحيل (السابق: ٣٣٣)

على أى حال توظيف الشخصيّات الأسطوريّة - خاصةً شخصيّة سيف بن ذى يزن - وتقمّصها عنده ليس بسيطاً، والقارئ لا يستطيع التمييز بين كلام الشاعر أو القناع الذى استحضره. والمقالح فى قصيدته لم يطلب المدد من أحد، بل أراد أن يهب شعبه اليمنى للدفاع عن أرضه والخلاص مما يعانيه، وهنا تبدو المفارقة بينه وبين البطل سيف بن ذى يزن. وهذا ما يدُلّ علي قدرة الشاعر الشعرية فى الربط بين خياله ولغته التى استخدمها، والتى أحسن استخدامها نجده بين المفردات والألفاظ فى شعره. بإمكاننا أن نرسم هذه الصورة الكلّية بشكل يوضحه الجدول التالى:



فنرى المقالح قد أخذ من كلّ شخصيّة من هذه الشخصيّات صفة تعبّر عنه حاله فى غربته مع بعض الخلافات. فهو كسيف بن ذى يزن الذى يطلب مساعدة الفرس والروم للخلاص من الأحباش، بينما المقالح يطلب العون من شعبه نفسه؛ لأنّه يراهم كسيف الذى لابدّ أن يُسلّ فى وجه الطامعين والمخرّبين. ونراه يأخذ من السندباد صفة الغربة والمغامرة خارج البلاد والفرق بينهما أنّ السندباد يعود إلى بلاده بعد سفر طويل، أمّا المقالح فما يزال يتجرّع مرّ الغربة؛كما نجده يأخذ من سيزيف صفة المتعب المتلاحق فنراه لا يكلّ ولا يملّ فى رفع الصخرة والأمر كذلك عند المقالح الذى لا يعتريه التعب

وحثّه لشعبه على النهوض فى وجه الطامعين. ونـراه يأخذ من برميثيوس صفة التمرّد والتحـدّى، ولكن ناره قد اختفـى مكبلاً بالأغلال، بينما نار التحـدّى فى قلب المقالح تضيء أمامه الذى يمضى فى الغربة ويعلم أنّ بلاده تكتوى بنار الخلافات.

التكرار

التكـرار عنصـر مهم من عناصر البناء الشـعرى لأنّه «إلحاح علـى جهة هامّة فى العبارة يعنى بها الشـاعر أكثر من عنايته بسـواها، فالتكرار يسـلّط الضوء على نقطة حسّاسـة فى العبارة ويكشـف عن اهتمام المتكلّم بها» (الملائكة، ١٩٨٩: ٢٧٦). وبنية التكرار فى الشـعر هى جزء لا يتجزأ من البنيـة اللغوية والدلالية، وبين البنية الصوتيه والدلاليه علاقة وثيقة، وهذا ما يؤكّده ت.س.اليوت بقوله: «إنّ موسـيقا الشـعر ليست شـيئاً مسـتقلاً عن المعنى، والدليل على ذلك أنّه يتعذر علينا الحصول على شعر عظيم خالٍ من المعنى.» (١٩٩١م: ٢٩).

بنـاء على ذلک لا بدّ لنا أن لا نقصر الموسـيقى على الـوزن والبحور الخليلية؛ لأنّ هذا الاقتصـار يقلّل كثيراً من الجماليات الإيقاعيـة الداخلية؛ كما نلاحظ إلى جانب الإيقاع العروضى، فالشعر يتضمّن نغماً موسيقياً يحقّقه السياق والانسجام بين الكلمات، الذى يمكن أن نطلق عليها اسـم الإيقاع الداخلى. والشـاعر يستخدم فى تشكيل بنية الإيقاعات الداخلية طرقاً مختلفة كالتكرار الصوتى وتوالى الحركات المتجانسـة وغير ذلک. وفى دراسـتنا هذه سنقوم بدراسـه التكرار فى ثلاث إيقاعات: تكرار الحروف، تكرار الألفاظ وتكرار العبارة، التى تُعدّ إحدى جوانب شعريّة اللغة.

تكرار الحروف

يُعدُّ الانسـجام الصوتى للحروف أحد أركان الإيقاع الداخلى وتكرار الحرف «من أبسـط أنواع التكرار وأقلّها أهمّية فى الدلالة، وقد يلجأ إليه الشـاعر بدوافع شعوريّة لتعزيـز الإيقاع فى محاولة منـه لمحاكاة الحدث الذى يتناوله، وربما جاء للشـاعر عفواً دون قصـد». (خضير، ١٩٨٢: ١٤٤) وتُعـدُّ ظاهرة التكرار الصوتى لبعض الحروف فى

القصيدة الشعرية من الوسـائل التى تثرى الإيقاع الداخلى بواسطة ترديد حرف بعينه فى الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك فى مقطع شعرى يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدى وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى. (محمد العف، ٢٠٠١م: ٥) ومن أهمّ الأبنية الصوتية التى يستخدمها الشاعر فى تحديد معالم رؤاه وتجربته الشعرية هى تعويله على حروف المدّ أو الصوائت الطوال؛ لأنّ الحزن والاغتراب والموت من أهمّ الدلالات التى تحملها الصوائت الطوال لتوحى بامتدادهـا بأنّ البكاء والحزن والظلام ممتدّ لا نهاية لها، ومن جانب آخر فإنّ الصوائت الطـوال بطبيعتها طويلة ممـدودة وتلعب دوراً هاماً فى إيصال مكنونات الشـاعر إلى القـارئ. وفى المقطع التالى تمّ توظيف هـذه الصوائت للدلالة على معاناة البيئة اليمنية التى تتمثّل فى الفقر والصراع والاستبداد:

- ومثل خنجر يغوص فى الدماء / يسرسـب الصوت الحزين فى الاعماق / يلقى سـحابة مـن الدموع والبكاء / علـط النجوم والآفاق / تسـتيقظ الثلوج فى الظلام والشـتاء / وتنكفي غرقي بدمعها أشـرعة المنام / فخففي يـا أم من نواحك الليلي من مواجيد المسـاء / تكاد تنطفي حزنا مشاعل النجوم / تضئ كالجحيم شعلة الهموم

(المقالح، ١٩٨٦م: ٣٥٥-٣٥٦)

لقد نجح الشـاعر فى استغلال الدلالة الموسـيقية لتكرار حروف المدّ (و، ا، و، ى، ا، ا، ى، ا، و، ا، و، آ، ا، و، ا، ا، ى، ى، ا، ا، أ، ى، ا، أ، ى، ا، ى، ا، ا، ى، ا، و، ى، ى، و) وجعل من الترديد الصوتى إيقاعاً حزيناً يحسّه الشاعر. والحالة الاجتماعية والسياسية التى تواجه الشـاعر، دفعته إلى اسـتخدام الصوائت الطوال التى يثرى احساسه بهذا الإيقاع الصوتى الحزين ويجعل المتلقّى يشاركه حالته النفسية. فتكرّرت حروف المدّ ٣٤ مرّة وأعطيت القصيدة جرساً موسيقيّاً داخليّاً ووظيفة دلاليّة موهوبة. «لأنّ أصوات المدّ ذات دلالة ذاتيّة فى خلق النشاط الموسيقى أو تكوين المعنى» (سلوم، ١٩٨٣: ٥١) كما نلاحظ علاقة وطيدة بين حزن الشـاعر وآلامه وأوجاعه وبين الاستغلال هذه الطوائت الطوال؛ بمعنى آخر نستطيع القول أنّه كلما إشتدّ وازداد حزن الشاعر اشتدّت وازدادت المدود فى لغته. وقد أدّى التفاعل الصوتى فى القوافى (دماء، بكاء، شـتاء، مسـاء) إلى

خلق موازنة صوتيّة فى بنية القصيدة وانسجام صوتى وحساسيّة جماليّة فى رسم رؤية الشاعر الفنيّة كما هو واضح فى قوله:

- جئناك في بحر من الاحزان / في موج من الدموع / ونحن لا نبكيك / لكنا اليك نبكي قسوة الظروف / ومحنة الحروف (المقالح، ١٩٨٦م: ٤٠٩)

كما نلاحظ فى هذا المقطع الصغير تكرّرت أصوات المدّ ١٤ مرّة والعلاقة بين انهمار الدموع وامتداد حروف المدّ علاقة وثقية، وامتداد قطرات الدموع ألجأ الشاعر إلى استعمال الحروف الطويلة ليتناسب طول الأصوات مع الحزن والتحسّر الدائمة لدى المقالح. وفالحزن كما شاهدنا فى قسم المعجم الشعرى قد احتلّ مكانة كبيرة من لغة الشاعر، وهذا الحزن أيضاً يؤثر على إيقاع مجموعته الشعرية، وهذا يدُلّ على ذكاء الشاعر، لأنّ الشاعر الكبير يعلم أنّ هناك علاقةً وانسجاماً بين الكلمات التى يستغلّها وبين الموسيقى الموجود فى الألفاظ، لكى ينتقل احساسه بشكل أدق إلى متلقّيه. وإذا أمعنا التامّل فى المقطع التالى سنجد أشعار الشاعر تحتوى على المدود الكثيره وهذا ناتج عن احساسه الحزين:

- وسيف / في بادية العراق يحتضر / أحلامه، عيناه في الظلام تنفجر / وقدماه للدجى موثقتان / سيفه جريح / وصوته ذبيح / يبكي / يثور، / يشتكي، يصيح (السابق: ٣١٣-٣١٤)

والتناغم الصوتى الذى أثاره تواتر حرف (الياء) أدّى إلى خلق قيمة جماليّة ودلاليّة ومتعة تنغيميّة تركت أثرها فى المتلقّى ومن جانب آخر كشفت عن شعريّة اللغة وعلاقتها بتجربة الشاعر واحساسه بعالمه المعيش. وتكرار صوت الياء علاوة على توليد الإيقاع، يترك من شعور بالبكاء والملل والألم الكسيح ويرسم جواً مغلقاً ومظلماً يعانى منه الشاعر؛ كما يعبّر عن آلام الشاعر وحالته الكئيبة لأنّ هذا الصوت تناسب التأوّه والآهات «لاتّساع مجرى النّفس عند النطق بها» (عباس، ١٩٩٨: ٩٦). فقد بين تامر سلوم عند دراسته لشعر النابغة الذبيانى «أنّ العلاقة بين أصوات المدّ وفكرة الإحساس بالخوف والاغتراب لابدّ أن تكون عنصراً أساسّياً هامّاً فى بحث أصوات المدّ نفسها» (سلوم: ١٩٨٣: ٤٦)

تكرار الألفاظ

الألفاظ والكلمات هی وسـيلة التعبير اللغوی. ألفاظ الشـاعر كريشة الرسام تنقل ما يجری فی ذهنه من أحاسـيس وشعور. والألفاظ قابلة للتكرار والاشتقاق والترادف ولـكلّ هذه الأمور علاقة وثيقة بالموسـيقی وشـعرية اللغة. «فـكلّ كلمة هی قطعة من الوجـود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسـانية، ومن ثمّ فإنّ لـكلّ كلمة طعماً ومذاقاً خاصـاً ليس لكلمة أخری، إنّ التلاحم بين اللغة والتجربة تجعل لكل كلمة كياناً منفرداً عن كلّ ما عداه.» (إسماعيل، ١٩٦٦م: ١٥٦) من ثمّ فاسـتغلال الشـاعر لكلمة خاصّة يرتبـط ارتباطاً وثيقاً بالمعنی الـذی يقصده ليصل إلی الدلالة التـی يريدها. «وإيقاع الكلمة الشـعريّة يتحدّد بالمستوی النسـقی الذی تشغله فی السياق؛ وفقاً لهذا المستوی تتحدّد شـعريتها وموقفها الفنی، وصداها الصوتی أو النغمی؛ وهكذا يمتاح الشـعر من إيحـاءات الكلمة ما يغنی تجربته الشـعريّة، وينتقی من اللغـة المفردات التی تتناغم مع موقفه الوجدانی وتموّجاته النفسـيّة؛ ذلک أنّ لكلّ كلمة نغمها الخاص المتولّد عن تتابع الأصوات، والمقاطع، وما يميّز الشاعر المبدع عن غيره الاهتداء إلی الكلمة التی يقتضيها السياق، بحيث يقرع الأذن جرسها عند التلفظ بها؛ فتولد عند المستمع أثراً رنّاناً يتساوق مع الغرض الذی يقصده الشاعر.» (شرتح، ٢٠١٨م: ٥٨)

وبما أنّ الحزن قد سـيطر علی ديوان المقالح، فهذا يعنی أنّ ألفاظ الحزن ومشـتقّاتها تتردّد أكثر من غيرها من الألفاظ فی مجموعته الشـعرية وتمنح القصيدة نغماً موسـيقيّاً خاصاً فی النصّ الشعری كما نلاحظ فی المقطع التالی:

- بكيت إذ بكيتک الوطن / بكيت أهلنا المشردين، حلمنا الغريب، ذا يزن / بكيت حاضرا يضج بالجرح / ماضيا يعج بالمحن / بكيت فيک - يا شـهيد - شـعبنا / بكيت امنا اليمن (المقالح، ١٦٨٩م: ٠١٣)

فقد كرّر الشاعر كلمة «بكيت» ست مرّات فی هذه المقطوعة الشعرية لإثراء التجربة الشـعرية. هذا التكرار يصوّر مدی الحزن والوجع الذی يعانی منه الشـاعر، ولها دور كبير فی انعكاس تجربة الشـاعر الانفعالية وتصوير حالته النفسـية وإثارة احسـاس المتلقّـی. ولها إيقاع ورنين صوتی ودلالی وقـوة تعبيرية ضخمة فی الدلالة علی الحالة

الشـــعوريّة وهذا التكرار يدُلّ على المصائب والمشاكل التی ملأت حياة الشاعر وشعبه ووطنه. والشاعر يبكی والوطن يبكی والشعب يبكی، ولا ينتهی البكاء. ولم يكن هدف الشـــاعر من هذا التكرار إيجاد الإيقاع فحسب، بل التأثير فی متلقّيه وبيان كثرة همومه وأوجاعه. وفی قصيدة «اعتذار» كرّر الشاعر كلمة «معذرة» فی بداية القصيدة:

– معذرة / معذرة الجبال والجنود / معذرة الصمود / معذرة المدينة التی حملتها فی القلب (السابق: ٣٨٦)

كرّر الشـــاعر هذه الكلمة ثلاث عشـــرة مرّة فی هذه القصيدة وهذه المعذرة أمام قبر مجهول للجندی المجهول وهذا التكرار إلی جانب وظيفته الإيقاعية للقصيدة، نراه يجعل الأبيات أكثر ترابطاً، وعنوان القصيدة كما أسماه الشاعر يوجب هذا التكرار والإصرار والترديد والمعذرة. فهذا الاعتذار يكون نوعاً من نقده اللاذع لشـــعبه ولنفســـه الذی لقد ســـبّب فی إراقة دماء الشعب اليمنی. وفی المقطع الثانی من هذه القصيدة يكرّر الشاعر كلمة «كيف» أربع مرّات بصورة متتالية، ربّما المتلقّی يظنّ أنّ الشاعر يبحث عن الإجابة ولكنّ هذا الاســـتفهام حوار جری بين الشاعر والجندی المجهول «كيف انهزمنا؟/ كيف نام الصمت فی الشـــفاه؟/ كيف خنقنا الآه!/كيف ارتضينا أن تموت بيننا؟؟؟/» (السابق: ٣٨٨) و«تكرار هذه الكلمة يضفی على النصّ، أجواء الحزن والأسی وتشكّل إيقاعات موسيقيّة مؤثرة فی نفس السامع وأظهرت المشاعر الخاصّة للشاعر وتخلق إيقاعاً داخلياً متناغماً مع الحالة الشـــعوريّة للشاعر» (الزبيدی، ٢٠١٥: ٢٧٤) وكثرة الأفعال الماضية مـــع دلالاتهـــا المختنقة التی تحملها داخل النصّ الشـــعری، تنمّ عن اســـتمرارية العجز والهوان والندم الذی سيطر على وطن الشاعر وهذا بسبب عدم وجود أی زعيم وطنی وخيانة الحكام والسلطات المرتزقة.

تكرار العبارة

لا تقاس قدرة الشـــاعر على التشـــكيل الموســـيقی باختياره للحرف أو اللفظ الذی يحمل دلالات نغمية فحسب، بل إنّ القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ فی جمل متناســـقة التركيب، متّسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية وهو ما نسمّيه

بموسيقى العبارة. (محمد العف،٢٠٠١م: ١٨) والعلاقات التى تربط الكلمات بعضها ببعض وتشكل تركيباً منسجماً هى اللغة الشعرية. نرى هذه البنية الإيقاعية فى قصيدة «رسالة جوابية» التى يستغل الشاعر تلك الظاهرة بالإضافه على اصراره على ايراد جهة هامّة من العبارة لإثراء البنية الايقاعية:

لا تنتظر..
لا تنتظر
لن تمطر السماء ابطالا

لا تنتظر
فبرق الشام خلب
والفارس القديم لن يعود (المقالح، ١٩٨٦م: ٣١٣)

يصف الشاعر هنا حزنه وما يحسّ به من خزى وعار لقيه الشعب اليمنى ويكرّر عبارة «لا تنتظر» أربع مرّات فى بداية المقاطع التى تدور حولها الفكرة الأساسية والدلالية. هذا التكرار فى بداية القصيدة وبداية كلّ مقطع قد أفاد التسلسل والتتابع والانسجام بين المقاطع الشعرية وخلق نغماً متكرّراً. والمتلقّى لهذه الأبيات يحسّ مدى يأس الشاعر والإيقاع الذى ينبعث من التكرار معطياً القصيدة جمالاً موسيقياً. والشاعر من خلال هذا التكرار يفصح عن خيبة الأمل فى الانتصار واستئصال الظلم والاستبداد عبر التضحية والفداء. وخطاب الشاعر موجّه منه إلى نفسه وأبناء شعبه؛ والمخاطب هو الشاعر وأبناء شعبه وهذه القصيدة كما واضح من عنوانه، رسالة جوابيّة أرسلها الشاعر لنفسه فى جواب رسائله الخمسة التى كان قد أرسلها إلى سيف بن ذى يزن داعياً منه أن يأتى ويمزّق سدول الظلم والظلام الذى خيّمت فى بلد الشاعر. والحوار الذى يجرى فى هذه القصيدة يكون قائماً بين المقالح وذاتها، وهذا الحوار يدّل على ما يدور فى وطن الشاعر من الجمود والجفاف. وهذا الأسلوب قد ساعد الشاعر فى تصوير عمق المأساة والتعبير عن الواقع المعاش والشعور بالعجز والانكسار أمام الظلم والظالمين؛

كما يردّد الشاعر فى خاتمة قصيدة «الفاتحة» العبارة التالية:

- وغداً يكون الانتصار.. / وغداً يكون الانتصار.. (السابق: ٢٨٠).

تكرار هذه الوحدة الصوتيّة أو السطر الشعرى فى نهاية القصيدة يكشف عن الاهتمام الشاعر بها والقاء تجربته إلى القارئ ويؤدى دوراً هامّاً فى التعبير عن خيال الشاعر وعلاقته بمفرداته اللغوية وخلق توافق نغمى لإثراء شعريّة النصّ.كما نلاحظ فى قصيدة «الرسالة الثانية»: «حزنى عليک» ثلاث مرّات فى بداية المقاطع الشعرية وفى جانب هذا البنية الإيقاعية نرى أيضاً تكرار الجملة فى بداية القصيدة أو فى آخره كقصائد «اليومية الأخيرة، و، ويومية بلا تاريخ، وسيف بن ذى يزن وحوار مع أبى الهول، والمعرّى السجين، والشاعر». «فوظيفة هذا التكرار الختامى تعدت مفهومه اللغوى البسيط، إلى بنية القصيدة الخارجية والداخلية. وقد اسهمت فى الكثافة الدلالية التى تمركزت فى خاتمة النصّ وفق منطق جمالى يدُلّ على قدرة الشاعر على الترتيب وحسن الاداء.» (وقاد، ٢٠٠١م: ٢٧٢)

النتائج

إنّ الشعر يدور فى فلک اللغة فباللغة وطريقة استخدامها يتميز الكلام العادى عن الشعر. والشاعر الناجح هو الذى يتقن كيفية استخدام اللغة وإعطاء الحيوية والجدة لها ليتفوّق أمام غيره من الشعراء وهذا أيضاً لا يحصل إلّا عن طريق صور راقية وخيال خصب وإيقاع رنين يعلوها ويكسوها ثوباً أنيقاً ليخلدها فى الأذهان البشرية، ونرى هذا الخلود فى الشاعر اليمنى "عبد العزيز المقالح" ونجاحه فى توظيف اللغة عبر دراسة ديوانه الثالث فى ثلاثة محاور: المعجم الشعرى والصورة الشعرية والتكرار، ومن أهمّ النتائج التى خلصنا إليها:

١- فى مجال المعجم الشعرى لا يكاد يجد المتلقّى قصيدة تخلو من الكلمات التى تصوّر حزن الشاعر ويأسه وألمه. يشمل هذا المجال على حقلين: حقل الحزن وحقل الأمل. حقل الحزن شكّل معجماً كبيراً وتبيّن أنّ تجربة المقالح مستقاة من الواقع الأليم الذى يحرق وطنه فى نار الخلافات والجهل وتبيّن أيضاً أنّ هذا الحقل هو المحرّک

الرئيس لجميع كلمات القصيدة وكثرة استخدام كلمات الحزن والموت في بنية ديوان الشاعر، أعطاه وحدتي اللغوية والموضوعية معبراً عن أحاسيس الشاعر وموقفه إزاء وطنه وشعبه الذي يرزخ تحت نير الظلم والاستبداد. وأمّا الحقل الثاني فقليل جداً بالمقارنة مع حقل الحزن، حيث لا تتجاوز مفردات هذا الحقل أصابع اليد.

٢- من أهمّ ينابيع الصورة الشعرية عند المقالح التي تغترف منها هي: تشخيص المادّيات والأساطير المختلفة التي وظّفهما للتعبير عن أفكاره ومشاعره وآمال شعبه؛ لأنّ الشعر عنده وسيلة من وسائل تغيير المجتمع وكلّ هذه التصاوير الشعريّة منها التاريخيّة والأسطوريّة تخدم آمالاً اجتماعيّة وثقافيّة التي تنقل حقيقة عالم اليمن. وأيضاً تُعدّ تقنية أسلوب الحوار أو المونولوج الداخلي محوراً مهمّاً في التصوير الشعري لترسيم أوضاع اليمن التي تتمحور على سرد يوميّات سيف بن ذي يزن ومعاناته إزاء نجاح شعبه ووطنه. وينقل الشاعر إلينا هذه المشاعر والأحاسيس بطريقة غير مباشرة. ويصوّر حالته المأساوية ونظرته السوداوية إلى الواقع. وتقمّص شخصيّة سيف بن ذي يزن وأبعاده الدلاليّة تدّل على مدى نجاح الشاعر في استخدامه والتحدّث عن ألم مشترك أصاب بها الشعب اليمني أهمّها التخلّف والجهل. وتعدّدية الصورة عند المقالح عبر رموزها المختلفة أعطاها حيويّة في لغته الشعريّة وشاعريته والتعبير عن واقع مجتمعه بلغة متميّزة نابعة من عصره.

٣- لاشک أنّ المعجم الشعري للشاعر يتشكّل من المفردات ذات الدلالات الحزينة، وبالتالي تُكوّن الصور الشعرية المنبثقة عنها حزينة أيضاً وبما أنّ البنية الإيقاعية في الشعر هي جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية والدلالية، فالشاعر اليمني قام باستخدام تناغم رائع للاتصال بين أجزاء شعره كلّها، مما أعطى لمشاعره موسيقى رائعة من خلال استخدامه للمفردات والعبارات هذه. والشاعر اعتمد على تكرار الأصوات المدود (الف-واو-ياء) لاتساعها وامتدادها في تكثيف الإيقاع وتلوين الموسيقى علاوة على أبعاده الدلاليّة. وتكرار الألفاظ والعبارات أيضاً من الأنماط الصوتيّة والإيقاعيّة التي يستفيد منها الشاعر بغية إيصال المعنى وحالته النفسيّة.

المصادر والمراجع

أدونيس.(١٩٧٨م). **زمن الشعر**. (ط٢). بيروت: دار العودة.

إسماعيل، عزالدين. (١٩٦٦م).**الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط٣. بيروت: دار الفكر العربى.

الصباغ، رمضان.(٢٠٠٢م). **فى نقد الشعر العربى المعاصر دراسة جمالية**. (ط١). اسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

البطل، على. (١٩٨١م). **الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى: دراسة فى اصولها وتطورها**. بيروت: دارالاندلس.

إليوت، ت.س. (١٩٩١م). **فى الشعر والشعراء**. (ترجمه: محمد جديد). ط١. دمشق: دار كنعان لدراسات والنشر.

جابر على، إبراهيم. (٢٠١٠م). **المستويات الأسلوبية فى شعر بلند الحيدرى**. ط١. مصر: العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

خضير، عمران. (١٩٨٢م). **لغة الشعر العراقى المعاصر**. ط١. الكويت: وكالة المطبوعات.

سلوم، تامر. (١٩٨٣). **نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى**. ط١، سورية-اللاقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

شرتح، عصام، (٢٠١٨م). **مستويات الإثارة الشعريّة عند شعراء الحداثة المعاصرين**، عمان: دار آمنة للنشر والتوزيع.

علاق، فاتح. (٢٠٠٥م). **مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربى الحر**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبدو فلفل، محمد. (٢٠١٣م). **فى التشكيل اللغوى للشعر**. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة.

عباس، إحسان، (١٩٧٨م). **إتجاهات الشعر العربى المعاصر**. الكويت: دار المعرفة.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

عشرى زائد، على. (١٩٩٧م). **استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر**. القاهره: دار الفكر العربى.

غنيمى هلال، محمد. (١٩٩٧م). **النقد الأدبى الحديث**. مصر: دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع.

كورتل، آرثر. (٢٠١٠م). **قاموس أساطير العالم**. (ترجمة: سهى الطريحى). دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

كوهن، جان. (١٩٩٠م). **بناء لغة الشعر**. (ترجمه: احمد درويش). مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

المقالح، عبد العزيز. (١٩٨٦م). **ديوان**. بيروت: دارالعودة.

مكى، طاهر. (لاتا). **الشعر العربى المعاصر روائعه ومدخل لقراءته**. مصر: دارالمعارف.
الملائكة، نازك. (۱۹۸۹م). **قضايا الشعر المعاصر**. ط۸ بيروت: دار العلم للمايين.
وادى، طه. (۲۰۰۰م). **جماليات القصيدة المعاصرة**. ط۱. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.
وقاد، مسعود. (۲۰۰۱م). **جماليات التشكيل الإيقاعى فى شعر عبد الوهاب البياتى**. الجزائر. اطروحة الدكتوراه.
الورقى، السعيد. (۱۹۸٤م). **لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**. بيروت: دار النهضة.
ياكبسون، رومان. (۱۹۸۸م). **قضايا الشعريّة**. ترجمة **محمد والى ومبارک حنوز**. دار توبقال للنشر.

المقالات

الزبيدى، صلاح مهدى وعباس حميد، نصرالله. (۲۰۱۵م). «التكرار وأنماطه فى شعر عبدالعزيز المقالح». **مجلة ديالى**. العدد السابع والستون. صص ۲۸۱-۲٦٤
محمد العف، عبدالخالق. (۲۰۰۱م). «تشكيل البنية الإيقاعية فى الشعر الفلسطينى المقاوم». **مجلّة الجامعة الإسلامية**. المجلد التاسع – العدد الثانى. صص ۲۷-۱